عالم المعرفة

284

أديب الأسطورة عند العرب

جذور التفكير وأصالة الإبداع

تأليف: فاروق خورشيد

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

284

أديب الأسطورة عند العرب

جذور التفكير وأصالة الإبداع

تأليف: فاروق خورشيد

عالم المعرفة

سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي13147
دولة الكويت

الموقع على الإنترنت:
www.kuwait culture.org.kw

ISBN 99906 - 0 - 088 - 0

رقم الإيداع (٢٠٠٠١٣/٢٠٠٢)

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

جمادى الأولى ١٤٢٣ ـ أغسطس ٢٠٠٢

المحتوى

المحتوى

مقدمة

«تحية إلى زميلي العزيز، صاحب كتاب «في الرواية العربية»، فهو أول من ارتاد هذا الميدان، وأول من نبه على أهميته وخطورته، ولقد أفدت من كتابه بقدر ما أفدت من صحبته.
فإلى صديق العمر الأستاذ فاروق خورشيد أزجي الفضل والعرفان».

محمود ذهني في كتاب «القصة في الأدب العربي»

الصورة الجلية الواضحة لفاروق خورشيد أنه أديب مبدع، يكتب القصة والأقصوصة، والرواية، ويبدع المسرحية، والأعمال الدرامية للإذاعة، ويكتب أدبا للأطفال، ولن أتحدث عن هذا كله. إنما أحب أن أتحدث عن الدارس المتألق، صاحب الدراسات الواعية التي تعد مثالا للدراسات الجامعية الواجب الاقتداء بها، صاحب: «محمد في الأدب المعاصر، وفي الرواية العربية»، و«فن كتابة السيرة الشعبية» و«أضواء على السير الشعبية»، و«السير الشعبية»، وغيرها من الكتابات التي تدل على أنه باحث جيد، يجيد البحث العلمي، ويصبر على تجميع مادته، والرجوع إلى ما قاله الدارسون قبله عن نقاط بحثه، التي يتتبعها في أناة وصبر، ويناقش كل ما يعرض له من آراء الدارسين، مادحا لها، أو منتقدا إياها، في دقة وفهم وموضوعية واعية.

وهو يقدم لنا أعمالا تضاهي أفضل ما يمكن أن يقدم للدارس الجامعي المتخصص في الدراسات الشعبية، ومن هذه الأعمال - فيما أرى - دراسته الأخيرة «أديب الأسطورة عند العرب»، وهي آخر دراسة له عن السير الشعبية. وتعد عندي تتويجا لما كتب عن السير الشعبية. وقد أكثر

فيها من استخدام المصادر، والرجوع إلى المراجع العربية، والمترجمة عن المستشرقين، ولا تتضح في الدراسة قدرته على البحث، وتتبع نقاطه المتشعبة في دقة وصبر يحسد عليهما، فحسب، بل إنه لم ينس أنه فنان ذواقة، يحسن قراءة النص الأدبي وتذوقه، ويفهم منه أحيانا ما لا يفهمه الدارس المتخصص.

ويعد هذا الكتاب ـ بحق ـ حلقة من سلسلة طويلة قام بها الدارسون العرب، ليردوا على ما ورد من بعض المستشرقين عن الحضارة العربية، وعن العقلية العربية، من اتهامات باطلة، وهجمات شرسة تنفي عن العرب أنهم أمة حضارة لها فلسفة ولها أدب بفنونه المختلفة، عدا ما عرف عنهم من قول الشعر، وهو يعد، أيضا، حلقة من سلسلة كتب الأستاذ فاروق خورشيد نفسه عن الرواية العربية، وعن السير الشعبية، وعن الأساطير عند العرب.

وقد وقف عدد كبير من المستشرقين الغربيين موقفا متعنتا من العرب ومن العقلية العربية ظانين أن العرب ينظرون إلى الأشياء نظرة مادية، ولا يقومونها إلا بحسب ما تنتج من نفع. وهذه النظرة لا تفرق بين الحقب التاريخية التي مر بها العرب على مدى العصور. فعندهم أن عرب ما قبل الإسلام وبعده غير قادرين على التفكير المجرد أو الاهتمام بأي نوع من أنواع الفن الأدبي غير الشعر. وهم إذا تناولوا الشعر العربي بالدراسة لا يصدقون أن العرب تمكنوا من إبداع أوزانه بهذه الطريقة الرائعة الدقيقة، التي لا تشي بأي ضعف أو خلل في البناء أو الإيقاع.

وتتعرض الأستاذة المستشرقة زيجرد هونكه (١) في مقدمة كتاب «شمس الله على الغرب» لهذا الموقف فتقول:

> «إن موقف أوروبا من العرب منذ نزول الوحي المحمدي موقف عدائي بعيد كل البعد عن الإنصاف والعدالة، والتاريخ وقتذاك كان يملي ويضع مفهوما في عصر كان فيه الشعور السائد هو غمط حق كل فرد يخالف الأوروبيين عقائديا، ومما يؤسف له حقا أن هذه النظرة القديمة، التي كان مبعثها الظن بأن الاعتراف للعربي بالفضل خطر يهدد العقيدة المسيحية، ما زالت قائمة إلى اليوم، والتعصب الديني ما زال حادا يهدد بإقامة الحواجز بين الأوروبيين والشعوب الأخرى، لذلك ينظر الغربي إليهم وكأنهم مجرمون وثيون وسحرة».

ولعل هذه النظرة وليدة نشأة فكرة الجنس الآرى في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، نتيجة لإجراء بحوث لغوية دقيقة، ولعلها كانت نتيجة لعوامل سياسية أو استعمارية أو لاختلال اقتصادي أو ثقافي، كما يقول د. محمود ذهني في كتابه عن القصة في الأدب العربي القديم (٢).

على أي حال فإن فكرة الجنس الآري هذه تصنف الشعوب بجعلها أجناسا بعضها فوق بعض بحكم فطرته وتكوينه، وقد جاءت هذه الفكرة من بين آراء الفيلسوف إرنست رينان Renan (١٨٢٣ ـ ١٨٩٢).

فهو أول من قرر أن الجنس السامي دون الجنس الآري مرتبة من ناحية المشاعر والعاطفة والروح العقلية والتفكير، إذ يقول: «أنا إذن أول من عرف أن الجنس السامي إذا قوبل بالجنس الهندي الأوروبي يعتبر حقا تركيبا أدنى للطبيعة الإنسانية». ووصف رينان العرب بأنهم لم يكونوا أمة علم أو فن أو حضارة أو فلسفة، وإنما هم عالة على غيرهم من الأمم كالفرس والإغريق، وانتهى إلى أن «العقل العربي لا يصلح للدراسة والبحث، لأن العقلية السامية مجدبة كالصحراء التي نبتت فيها، وهي لا تقوى على التحليل والتعمق بالنسبة إلى العقلية الآرية» (٣).

أي أن العرب عنده، وعند من تابعه من المستشرقين من أمثال أوليري ومرجليوث وفون جرونيباوم، ومن تأثر بهم من الباحثين العرب، الذين مالوا إلى القول بأن العرب لم يكن عندهم أي فن من فنون الإبداع التي تحتاج إلى مقدرة خاصة يعبر عنها بـ «الخيال المركب» أي الخيال الكلي الذي يصنع فكرة أو قضية، أو يحشد حولها شخصيات مختلفة الهوى والفكر تتصارع من حولها، وأن يطور ويقسم بحيث تتحرك الحوادث الجزئية في إطار الحدث الشامل ما بين بداية ونهاية، ومن ثم فليس لديهم استعداد فطري للقص وصنع الحكايات.

وعند هؤلاء المستشرقين أن العرب لم يعرفوا القصة إلا في عصور متأخرة كالعصر العباسي، ولم يعرفوا قبل ذلك من فنون الأدب إلا الشعر، وأن هذا الشعر أيضا كان تقليدا لشعر غيرهم من الأمم المجاورة، وكذلك كانت أوزانه تقليدا لغيرهم. وفضلا عن ذلك كانت مخارج الحروف عندهم، التي وردت في كتاب العين للخليل، منقولة عن السنسكريتية.

ونجد في كتب أوليري، إضافة إلى ذلك، أن العربي، الذي يعد مقالا أو نموذجا، هو مادي ينظر إلى الأشياء نظرة مادية وضيعة، ولا يقومها إلا بحسب ما تنتج من نفع، يتملك الطمع مشاعره وليس لديه مجال للخيال ولا للعواطف، ولا يميل إلى الدين.

وقد ذهب ليون جوتييه مذهبه في هذه النظرة، وإن كان ـ كما يقول د. محمد يوسف موسى، مترجم كتابه ـ تناول بالتعديل ما قاله رينان من شأن خصائص الجنس السامي بصفة عامة.

إلا أن هناك الكثير من المستشرقين الذين أنصفوا العرب وأنصفوا العقلية العربية. يقول الأستاذ قدري حافظ طوقان:

> «إن بعض علماء الغرب عمدوا إلى الانتقاص من قدر الحضارة العربية، وقد قصدوا تشويه صفحات لامعات في تاريخ العرب لمآرب أصبحت غير خافية على أحد. وعلى الرغم من هذا كله، ومن حسن الحظ، وجد بين العلماء من قام بخدمة الحقيقة ومن قام يدافع عن الحق لأنه حق، فقد ظهر في الغرب نفر من العلماء ينصف العرب لأن التاريخ يقضي بذلك، وهو ـ أي التاريخ ـ يبحث دائما عن الحقيقة فهي رائده وهي مبتغاه».

ومن هؤلاء سارطون الذي ينقل الأستاذ قدري طوقان قوله:

> « ... إن بعض المؤرخين يجربون أن يستخفوا بتقدمة الشرق للعمران، ويصرحون بأن العرب والمسلمين نقلوا العلوم القديمة، ولم يضيفوا إليها شيئا ما ... إن هذا الرأي خطأ، وإنه لعمل عظيم جدا أن ينقل إلينا العرب كنوز الحكمة اليونانية ويحافظوا عليها، ولولا ذلك لتأخر سير المدنية بضعة قرون».

ويدلل سارطون بعد ذلك على أن العرب كانوا أعظم معلمين في العالم، وأنهم زادوا على العلوم التي أخذوها، وأنهم لم يكتفوا بذلك، بل أوصلوها إلى درجة جديرة بالاعتبار من حيث النمو والارتقاء.

وينقل الأستاذ قدري طوقان قول نيكلسون Reynald Alleyne (nicholson) (١٨٩٨-١٩٤٥) « ... وما المكتشفات اليوم لتحسب شيئا مذكورا إزاء ما نحن مدينون به للرواد العرب الذين كانوا مشعلا وضاء في

القرون الوسطى المظلمة ولا سيما في أوروبا». وينقل أيضا قول كارا دي فو Carra de Vaux: «... إن الميراث الذي تركه اليونان لم يحسن الرومان القيام به. أما العرب فقد أتقنوه وعملوا على تحسينه وإنمائه حتى سلموه إلى العصور الوسطى». وفي كتابه عن «تاريخ الفلسفة في الإسلام يقول دي بور: T.J. De Beer:

«ونكاد لا نستطيع أن نقول إن هناك فلسفة إسلامية بالمعنى الحقيقي لهذه العبارة، ولكن كان في الإسلام رجال كثيرون لم يستطيعوا أن يردوا أنفسهم عن التفلسف، وهم وإن اتشحوا برداء اليونان، فإن رداء اليونان لا يخفي ملامحهم الخاصة، ومن اليسير علينا أن نستهين بشأنهم إذا أطللنا عليهم من ذروة إحدى المدارس الفلسفية الحديثة المزهوة بفلسفة، ولكن يحسن بنا أن نتعرفهم في بيئتهم التاريخية».

ويقرر المفكر الاجتماعي تارد tarde أننا إذا رجعنا إلى ماضي الأمم العظيمة الماجدة اليوم، وجدنا أنها كانت ضعيفة ومحرومة من قوة الإقدام، وبعكس ذلك الأمم التي نراها الآن في حالة انحطاط، كانت مثالا للبطولة وممتازة بروح الإقدام والمغامرة. ومعنى هذا أن خلال الأمم وسجاياها تتغير بتغير أطوارها التاريخية.

وفي تقديم المستشرقة زيجرد هونكه لكتابها «شمس الله على الغرب» تقول: «إن هذا الكتاب يهدف أيضا إلى تقديم شكر كان يجب أن يقدم إلى العرب منذ عصور قديمة، فالألمان يدينون للعرب بالشيء الكثير، وليس للغة الألمانية.

ويعلق الأستاذ الدكتور فؤاد حسنين في مقدمته على ترجمة كتابها إلى العربية بقوله: «ولا يفوتني أن أذكر هنا أن هذا الكتاب ليس هو الأول من نوعه في اللغة الألمانية، إلا أنه أشملها وأوفاها، فقد سبقها المستشرق الراحل جورج يعقوب Geerg Jacub الذي عني منذ صغره بالدراسات الشرقية على جمهرة من مشاهير الألمان في ذلك العصر أمثال رويس ونولدكه وفليشر وآلورد وكانت الفكرة السائدة في هذا الوقت عن الشرق العربي لا تتفق وماضينا السعيد، وعصورنا الذهبية، وجرفها تيار السياسة فغفلت أو تغافلت عن البحث العلمي الصحيح المجرد من الغايات، اللهم إلا هذا النفر القليل من المستشرقين الألمان

الذين تتلمذ عليهم جورج يعقوب وتأثر بآرائهم، فقد أدرك هؤلاء العلماء أن الشرق، وإن دبت فيه عوامل الضعف والانحلال وأصبح مخصيا بين الدول الأوروبية الاستعمارية، إلا أنه كان في العصور الوسطى معلم أوروبا، وإليه يرجع الفضل في النهضة الأخيرة. لذلك نجد جورج يعقوب يأخذ على عاتقه العمل على دراسة هذا الموضوع، وإيفاء كل ذي حق حقه، وقد لاقى خصومات شديدة، من المستعمرين أولا، وأنصار الدراسات القديمة، الذين كانوا يهدفون قبل كل شيء إلى تحرير اليونان من السيادة التركية، ثانيا».

ويعدد الدكتور فؤاد حسنين أسماء مستشرقين آخرين أنصفوا العرب، ومنهم أفوليتمان، ورايت، وأتو شبيت وغيرهم من كبار المستشرقين الألمان ومؤرخي الحضارة أمثال فيديمان، فردوا للعروبة اعتبارها وأنصفوا الإسلام والمسلمين.

والدارسون العرب المحدثون يرون أن العرب قاموا بدورهم في خدمة الحضارة، والمساهمة في تقدم العلوم، وأنهم كانوا على درجة من الحضارة كانت سببا في فهم فلسفتهم الخاصة، وأنهم عرفوا الرواية والقصة، وكانت لهم أساطيرهم، كما أن شعرهم نابع عنهم، وأوزان هذا الشعر من وضعهم هم، لم يتأثروا فيها بأوزان الشعر التي عرفتها الأمم المجاورة لهم، سواء أكانت سامية أو حامية أوهندوأوروبية. يقول الأستاذ قدري طوقان (٤): «فلاسفة العرب قد نحوا في البحث منحى مستقلا غير تابع، لتعلقهم بالقرآن...»، كما يقول ولف، ويميل المرحوم الأستاذ مصطفى عبدالرازق إلى هذا الرأي، ويرى في القول «إن الفلسفة العربية صورة مشوهة من مذهب أرسطو ومفسريه» ظلما وإجحافا. ويدلل على قدرة العرب على التفكير والوصول إلى نتائج مهمة في الرياضيات والفلك والجغرافيا والطبيعة والكيمياء والطب والصيدلة. ويعدد، في كل مجال، جهود العرب التي لا تنكر. وقد تناول كثير من الكتاب المسلمين والعرب فكرة رينان بالبحث والتمحيص، ليبينوا أنها لا تقوم على سند صحيح من العلم، مستدلين بآراء كثير من الباحثين الغربيين أنفسهم. ومن هؤلاء الكتاب الأستاذ أبو خلدون ساطع الحصري (٥).

«تناول الأستاذ هذه الفكرة وبين أصلها، وعني بدحضها، مستندا إلى ما أورد من أسانيد وانتهى بتقرير «أن إرجاع الفروق التي تشاهد بين سجايا الأقوام إلى اختلاف

أجناسها وعروقها، والقول بأن الأجناس الفطرية يمتاز بعضها عن بعض بأوصاف فطرية وراثية، لا يقره العلم الحديث بوجه من الوجوه» (٦).

ويرى الأستاذ أبو خلدون ـ كما يرى الباحث الاجتماعي نوفيكوث ـ أن التعليل بطبيعة الجنس يعتبر معطفا يلجأ إليه الدارس ليستر به جهله بحقائق الأشياء، كما يستر به كسله عن تحري الأسباب، ومن ثم قامت سلسلة من الدراسات العربية التي تقدم الدليل على وجود فلسفة عربية، وعلى وجود رواية وقصة عربية، وإن كانتا تخالفان إلى حد ما الرواية والقصة اللتين عرفهما الغرب بعد العرب بقرون، كما تقرر وجود أسطورة عربية أيضا، وتبين أن الأوزان العربية غير منقولة عن أوزان أي شعر سامي أو يوناني، وأن معجم العين من وضع الخليل، ومخارج الحروف عنده من عمله، لم يأخذها عن السنسكريتية، كما يقول الأستاذ شاده Shade في دراسته التي نشرها في حولية كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول في أعدادها الأولى. فقد تصدى جمال الدين الأفغاني ـ وكان آنذاك منفيا في باريس حين صدور مقال رينان سنة ١٨٨٤ ـ ورد على مزاعمه، وكان الرد منهجيا مؤثرا.

وأهم ما يعنينا مما يتعلق بدعوى عدم القدرة على صناعة القصص والأساطير ما نجد من أثر عربي واضح في كليلة ودمنة، وفي ألف ليلة وليلة التي تعد مجالا رائعا لأبهى صور الخيال. ويعرض الأستاذ يوسف الشاروني ما جاء لدى المستشرقين عن هذا الزعم، ويقرر أن خصائص القصة بالمعنى الفني الحديث هي خصائص القصة المطبوعة، وقد سبقنا الغرب إلى استخدام المطبعة، وليس ثمة ضرورة تحتم أن تكون شروط القصة الغربية هي الشروط النهائية والأساسية لأي قصة، ومن ثم يكشف الباحث عن قصص فرعونية أثرت في الملاحم والمسرحيات الإغريقية، وعن تجليات المخيلة العربية في قصص الشطار، وقصص الحيوان، وحكايات ألف ليلة وليلة.

وحاول كل دارس في تخصصه أن يبرئ العقلية العربية مما ينتسب إليها، ويقول دكتور محمود ذهني في كتابه عن القصة (٧).

«ومع اقتناعي الكامل بأن الجهد الفردي في هذا المجال لن يقدم الكثير في مواجهة هذه المشكلة العويصة، إلا أنني مقتنع بأن السكوت عليها يعتبر جريمة قومية، وأن ما يقدمه فرد، إن

لم يجد حلا أو علاجا، فإنه سيكون على أقل تقدير، بمثابة الانذار، والتحذير فيه إبلاغ ودعوة، وربما كان منه البدء والمنطلق.

وقد اخترت زاوية واحدة من زوايا الميدان الواسع المتعدد الجوانب، هي موضوع أفكار وجود القصة في الأدب العربي القديم، فحاولت أن أفند هذا الزعم أولا، ثم أثبت وجود القصة القديمة ثانيا، وبعد ذلك أبحث عنها لأقدمها أثرا فنيا يثري حياتنا الأدبية الحالية، وتراثا عربيا يحتاج إلى دراسة واستيعاب، ومظهرا حضاريا يصلح اساسا للبناء فوقه، لا سيما أنه هو التراث نفسه الذي استعاره الغرب ليبدأ به نهضته القصصية ويقدم من خلاله روائعه العالية».

ثم يقدم دكتور محمود ذهني، في فصل كامل، اثني عشر دليلا على وجود القصة العربية، بعضها أدلة استنتاجية وأخرى استقرائية، وثالثة مادية، فضلا عن تعرضه لما ورد في السيرة النبوية وكتاب التيجان، وكتاب أخبار عبيد بن شريه، كما يقدم في فصل ثالث القيم الفنية للقصة العربية، ضاربا المثل بما ورد في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

كذلك قام كاتب هذه المقدمة بدراسة شعر ما قبل الإسلام وصلته بشعر الأمم المجاورة (٨)، وبين أن الأوزان العربية لا مثيل لها عند الأمم المجاورة، وأن العرب لم يتأثروا بشعر غيرهم لا شكلا ولا موضوعا.

وقد ذهب بعض الدارسين إلى أبعد من هذا فألفوا عن «دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي»، كما فعل دكتور عبدالرحمن بدوي في كتابه بهذا العنوان، مبينا أثر العرب في تكوين الشعر الأوروبي وتأثير القصص العربي والفكر العلمي، وأثر التصوف الإسلامي والفلسفة الإسلامية، وتكوين المعارف العلمية في أوروبا.

وكذلك فعل الأستاذ قدري حافظ طوقان في كتابه «العلوم عند العرب»، والأستاذ العقاد في كتابه «أثر العرب في الحضارة الأوروبية».

أما الدراسة التي نقدمها، فهي دراسة تقرر وجود أديب للأسطورة العربية، وهي تقع في فصول ستة: خصص المؤلف الفصل الأول منها لتعريف الأسطورة عنده وعند غيره من الدارسين العرب والغربيين، ثم يفرد كل فصل من الفصول الخمسة التالية للحديث عن نوع خاص من الأساطير.

فالفصل الثاني عن الأسطورة العقائدية، والثالث عن أسطورة الشخصية، والرابع عن أسطورة المكان، والخامس عن الحيوان في الأسطورة العربية، والسادس عن أسطورة الخوارق.

وهو في كل فصل من هذه الفصول الخمسة، يبين الجهد الذي بذله أديب الأسطورة العربي في استخلاص مادته، وفي نسجها، والخروج بها إلى عمل أسطوري يسترعي الانتباه، ونعجب به حين نراه في كتب التراث، مثل قصص الأنبياء للثعلبي والسيرة لابن هشام، والتيجان لوهب بن منبه، والإكليل للهمداني، وعيون الأخبار لابن قتيبة، وكليلة ودمنة لابن المقفع، ونهاية الأرب للنويري. وقد رجع فاروق خورشيد إلى كل هذه المصادر، واستعرض ما فيها من أساطير.

وهو يعرض، حين ذكر هذا كله، لآراء المستشرقين أمثال بروكلمن وألكسندر كراب وجرونيباوم، وينقل كثيرا من آراء الدكتورة سهير القلماوي والدكتور عبدالحميد يونس والدكتور أحمد كمال زكي، مناقشا كل ما يعرض من آراء الدارسين، في دقة وفهم وموضوعية واعية، وبخاصة إذا ما كان الأمر يتعلق بنظرة المستشرقين، ومن تبعهم من الدارسين العرب، للأساطير العربية، ومحاولة إرجاع كل أسطورة منها إلى أصول يونانية أو فارسية أو هندية. وهذه شنشنة نعرفها من أخزم. فعندهم أن كل ما يمت إلى المعارف أو الحضارة الإنسانية عند العرب منقول أو مترجم، أو له أصول عند غيرهم رجع إليها العرب، واستقوها من مصادرها الأولى أو نقلوها وحاكوها.

وهو حين يتصدى لمناقشتهم يذكر أحيانا أن موضوعات هذه الأساطير موضوعات مطروقة، يشارك فيها العرب كل الشعوب الأخرى، وليست مقتصرة على شعب بعينه، وأحيانا أخرى يبين أن ما يتهم العرب بترجمته، مثل كليلة ودمنة، ليس ترجمة حرفية ـ إن قيل إنه ترجمة ـ «لأن الفن لا يمكن أن تتم ترجمته إلى لغة إلا وقد التحم كل الالتحام، وأعطاه المترجم من نفسه ووجدانه وقلبه ما هو إضافة إلى الأصل، بحيث يصبح النص المترجم هو

النص الأصلي بإضافة الفنان الذي قام بالترجمة، إلا أن الفن في هذه الحالة على وجه الخصوص له وضع متميز». وهذا ما نسميه بالترجمة المتكافئة، أي التي تكافئ النص الأصلي وتكون نصا أدبيا له قيمته الفنية المتميزة. وهو يقول: «لم يقل أحد إن ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة قد نقلتا أو ترجمتا عن نصوص معروفة متداولة لم يكن للمترجم فيها إلا دور الترجمة والنقل».

وحين حاول ألكسندر كراب أن يدلل، ليس فقط على أن قصة «قمر الزمان» ليست إلا نقلا مباشرا لقصة «ميليس»، لا تقليدا لها، بل وأيضا على أن كلتا القصتين ترجعان إلى مصدر واحد هو قصة «غرام أونيه»، وعلى أن أبلوتس أو مؤلف الأصل الإغريقي «لميليس»، قد يكون هو من حوادث استمدها من مصدر آخر، على حين أن محور الرواية العربية كان أشد تماسكا بنموذجه المحتذى، يسخر فاروق خورشيد من هذا القول، ويكتب: «الافتراض والترجيح عملية رخيصة ما لم يقم الدليل».

وحين يبالغ ألكسندر كراب فيقول: «لا نزاع في أن سكان مناطق البحر الأبيض المتوسط ما كانوا يتكلفون أكثر من عبور مضيق جبل طارق أو مضايق البسفور ليجدوا أنفسهم بين قبائل تمارس عادة أكل لحوم البشر»، يعلق فاروق خورشيد بقوله «ولسنا ندري أهو جهل أم خرَق أم تعصب أعمى يؤخذ مأخذ العلم وينشر بين العلماء، فحين يجتاز سكان البحر الأبيض مضايق البسفور وجبل طارق يصلون إلى مناطق الحضارة الإسلامية. ولم يقل أحد - إلا كراب - إن هذه البلاد كان فيها قبائل تمارس عادة أكل لحوم البشر».

وحين يورد ما قاله أحد الدارسين العرب من أن «تكوين الحضارة الإسلامية صورة من تكوين ألف ليلة وليلة، فالحضارة الإسلامية توفيقية بحتة تقوم على المزج بين عناصر متباينة، وأنها لتظهر ما بها من قوة وحيوية بما تسبغ على أي عارية نقلتها... بل كل عارية استعارتها من صباغ خاص لا سبيل إلى محاكاته»، يقول فاروق: «فالمقصود من كل هذا الجري وراء حكايات الخوارق وألف ليلة وليلة هو توجيه سهم إلى الحضارة الإسلامية. وليس يعنينا هنا إلا أن نؤكد أن الحضارة الإسلامية امتداد للحضارات السابقة، وأن لها الدالة الأولى على ما تلاها من حضارات. وليس الأمر أمر توفيق، فإنما هو أمر تمثل وإعادة خلق، وأي إنكار لهذا مردود إلى التعصب لا غير».

وهو يتعامل مع السير الشعبية بحب، ويخرج من نصوصها بكل ما يتصل بالأسطورة، فمنها يخرج بنصوص ليدلل على وجود أسطورة المكان، كما فعل مع سيرة سيف بن ذي يزن التي يعدها عملا ملحميا ضخما يدور حول النيل، «وأن رحلة سيف إلى منابع النيل مليئة بكل ما يمكن أن يتخيله القاص الشعبي والكاتب الأسطوري من الخوارق والسحر والكهانة، وأن السيرة عمل جمع كل المتبقيات الأسطورية عند القصاص العربي حول وادي النيل كله، كما تدور في بلاد الحبشة وفي قلب أفريقيا، حتى تصل إلى جبال القمر»، ويؤكد أن ما ورد في السيرة عن ذخائر سام بن نوح لم يستخدمه مؤلف الأسطورة ليؤكد المضمون الفني لعمله فحسب، وإنما استخدمه أيضا كجزء من بنائه. ويعود إلى السيرة عند الحديث عن الحيوان في الأسطورة العربية ليدلل على أنها مليئة بالرموز المتعلقة بالحيوانات والطيور.

وبعد، فالكتاب هو دراسة علمية شائقة، لا يمل القارئ من قراءتها، فهي تقدم معلومات جديرة بالرجوع إليها في أسلوب جذاب، ومحاورات هادئة مع الآخرين، وتدليل على الجهد العربي في صنع الأسطورة.

والله الموفق، وبه نستعين.

د. محمد عوني عبدالرءوف

١ الأسطورة

الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص... يعطيها من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات... إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان... توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني... توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث، وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول.

وكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان... على بعد المكان، وعلى اختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد... ومنه يستمد الإنسان عطرا لا يمّحي، يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع.

ومن الأسطورة تسربت ألوان الأدب، ومنها تحرر فكر الإنسان ليخلق مختلف أشكال الأدب... فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة لتحكي أحلامها وآمالها، وترسم

«الأسطورة تحدد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كله في كل مكان وكل زمان».

المؤلف

دنياها المليئة بالتطلع والشادية إلى المعرفة... ومن هنا كانت الأسطورة في البدء منبع الإلهام الأدبي، وفي النهاية دافعا إلى علوم حديثة كثيرة كعلوم الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والسيكولوجيا.

ومن المدهش أن يسمى الاهتمام بالسحر والعادات القبلية والطقوس الدينية والاضطرابات الإنسانية علوما. ولكن مخيلة الإنسان ما كانت لتتم لولا هذه العلوم التي اعتبرت مفاتيح الوصول إلى كنوز النفس الإنسانية الثرية والغامضة معا.

هذه الأهمية للأسطورة تجعلنا نقف أمام السؤال الذي يجب أن يكون هو نقطة البدء ـ هذا السؤال هو ـ «ما الأسطورة؟»

ولكن هذا السؤال البسيط له أكثر من إجابة... فالأسطورة هي محاولة الإنسان الأول في تفسير الكون تفسيرا قوليا... والأسطورة هي دين بدائي.

والأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان البدائية الأولى.

والأسطورة هي محاولة لتفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها.

تعددت التعريفات إذن... وذهب كل عالم إلى رأي، واتجه كل دارس إلى تفسير... ولكن الكل يلتقون عند ملاحظات محددة وواضحة.

فالباحث هردر، وهو من دارسي التراث الشعبي يقول:

> «إن الحكايات الشعبية بأسرها، ومنها الحكايات الخرافية والأساطير، هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها» (١).

ويقول الكاتب الألماني فريدرش فون ديرلاين في كتابه «الحكاية الخرافية»:

> «من السهل أن تعثر على بذور الحكاية الخرافية في جميع أنحاء الأرض، فنحن نعثر عليها عند شعوب الحضارات القديمة، كما نعثر عليها عند البدائيين في عصرنا الحاضر، وقد كانت بعض الشعوب تمتلك موهبة خاصة في خلق الحكايات الخرافية مثل الهنود والعرب والكلتيين، إذ صاغوها في أكمل صورة فنية لها، كما غذوها بخيالهم وكسوها بالبهاء والروعة...» (٢).

ويقول ثيودور بنفي صاحب الكتاب المشهور لدى دارسي الأساطير والآداب القديمة الذي درس فيه الأصول الأسطورية لبعض الحكايات والأساطير الهندية تحت عنوان «بنتشا تنترا»: «نشأت أنواع الحكايات الخرافية والأسطورية في بلاد الهند وهي في أصلها حكايات بوذية كانت تحكى لأغراض تعليمية ثم انتشرت في أوروبا عن طريق العرب» (٣).

من هذا نرى أنه ليس هناك فاصل مكاني أو زماني بين موروث الإنسانية من أساطير، وأن الأسطورة لها جذور في العالم القديم والعالم الوسيط بل ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل شعوبها.

ويذهب بعض الدارسين إلى أنه لا تكاد توجد فكرة أسطورية ليس لها شبيه في مكان آخر وزمان آخر على اختلاف واضح بين الزمانين والمكانين.

ويحدد الأخوان جريم وهما من أوائل من جمع الحكايات الخرافية في أوروبا ولفت النظر إليها، هذا التفاعل بين الشعوب في الأساطير والحكايات الشعبية والخرافية فيقول وليم جريم:

> «إن التشابه بين الحكايات الخرافية رغم ما يفصل بعضها عن بعض من مسافات زمنية ومكانية بعيدة، ليس أقل مما بين الشعوب المختلفة من أمور متشابهة رغم انفصالها، ويرجع بعض هذا التشابه إلى تماثل الأفكار الأساسية عند هذه الشعوب وإلى وسيلتهم في عرض شخصيات بعينها، كما أن البعض يرجع إلى ما عندهم من وقائع متشابهة وإلى طريقتهم في إيجاد تفسير لها» (٤).

من الممكن إذن أن تتشابه أساطير الشعوب في الأفكار الأساسية، بل ربما في بنية الأساطير نفسها. وحتى الألفاظ المفردة تسهل مقارنة بعضها ببعض على الرغم من انعدام صلة القربى بينها، وذلك عن طريق تقليدها لأصوات الطبيعة. وقد يكون التقليد مختلفا بعض الاختلاف، كما قد يكون متفقا تمام الاتفاق، وقد نسند هذا الاتفاق إلى المصادفة، ولكن الحقيقة أن الأسطورة تحدد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كله في كل مكان وكل زمان.

هذه الجولة حول الآراء والأفكار تثبت لنا أهمية الأسطورة وأهمية دراستها، وفي الوقت الذي نرى فيه علماء الغرب يهتمون اهتماما واضحا بالأسطورة، ويحاولون رد التفكير البشري كله إلى هذه البداية الأولى لحركة العقل حين أراد التخيل وحين أراد التعبير، نجد دارسينا العرب ما زالوا في المراحل الأولى لهذه الدراسة. ونعجب لسر تخلف هذه الدراسة في أدبنا العربي وسر تخلف العلوم المصاحبة لها كعلوم الأجناس والعادات في دنيا الدراسات العربية.

الأسطورة في اليونانية MYTHOS (ميثوس)... وهي في الإنجليزية MYTH (ميث)... وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين هو «الشيء المنطوق»... وهنا نلاحظ القرابة بين هاتين الكلمتين وبين كلمة MOUTH (ماوث) الإنجليزية التي تعني فم... فمعنى الأسطورة إذن هي الكلام المنطوق، أو القول... ولكن أي قول؟

يذهب الدارسون إلى أنه القول المصاحب للعبادة والطقوس الدينية... فهي إثبات للجانب الكلامي من الحركة في العبادة، قبل أن تصبح هي نفسها حكاية حول هذه الطقوس أو منبثقة من هذه الطقوس.

والسؤال الآن هو هل بقيت العبادات القولية الوثنية العربية وهل احتفظ تاريخ العرب بها؟ وبالتالي هل بقيت الأعمال القولية المصاحبة لها، أو هل بقيت الأسطورة العربية في شكلها الأول؟

والإجابة عن السؤالين بالنفي، وهذا يعني أن المصادر العربية لم تعن بالحفاظ على الأسطورة في مرحلتها الأولى، لأنها عنيت على العكس بتدميرها وإخفائها والقضاء عليها في محاولتها لطمس الوثنية والقضاء عليها.

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن العرب لم يحتفظوا لنا بالأساطير الطقوسية، أي تلك التي تعد الترجمة القولية للطقوس الوثنية... فمع القضاء على الوثنية قضي تماما على كل ما صاحبها من طقوس حركية وقولية معا... ولكن هل اختفت آثار هذه الأساطير تماما؟ في الحقيقة استطاع الوجدان العربي أن يهرب بأصداء الكثير منها ويتسلل بها عبر التاريخ.

فبالنسبة إلى الأسطورة التعليلية، وهي تلك التي تحاول أن تفسر الظواهر الكونية حولها وقبلها فتنسبها إلى قوى غير ظاهرة في حكي روائي يربط بين الفكرة والحركة ويجسد الظواهر لتصبح كائنات متحركة

تؤثر وتتأثر بغيرها، فمما لا شك فيه أن كتب التاريخ وكتب الأدب العربي، وخاصة كتب التفسير، قد حفلت بالكثير مما هو أصداء لهذه الأساطير، فمن ذلك مثلا... أسطورة خلق الكون، وما أصل الماء والهواء والطين والنار والبرق والرعد والمطر والنور، وكيف يتوالد بعضها من بعض، ولِمَ يتداخل تأثير بعضها في البعض الآخر؟ ومنها كذلك حكايات السحر وأساطير الكهانة، وأحاديث الروحانيات فيما بعد، وإمكانات أصحاب الاتصال الروحي في التأثير على المكان بل وعلى الزمان...

أما الأسطورة الرمزية فهي الوليد الطبيعي لأسطورة التعليل، إذ تتحول القوة إلى رمز مجسد وتخلع صفات الإنسان على الآلهة أو الأبطال الخرافيين، وتمتزج في بعضها قدرات الإنسان المحدودة بطاقات هائلة تؤكد قدرته على مواجهة المجهول والتغلب عليه. من ذلك، مثلا، الأساطير التي تمثل معنى أمومة الأرض ومعنى ارتباط الإنسان بها، والأساطير التي تجسد العبور، أي عبور البطل إلى مرحلة النضج، والأساطير التي تتحدث عن رمز موت وولادة البطل، والمتبقيات في السير الشعبية والملاحم العربية تشير إلى تأثر كبير بهذه الأساطير وما يتبقى منها في ضمير أصحاب السير والملاحم.

ويقترب جدا من الأسطورة الرمزية، تلك الأسطورة التي يضعها الباحثون تحت إطار الأسطورة التاريخية. وفي هذا اللون من الأساطير يرتفع الأبطال بحكم قدراتهم أو بحكم أدواتهم إلى مصاف أصحاب القدرات الخارقة، فيأتون بالمعجزات ويحققون لأنفسهم أو للرمز الذي يرمزون إليه الانتصار على القدر أو على القوى المعوقة للإنسان. وبعض الأساطير تحمل بالفعل لأبطالها عمق الرمز في الانتصار على ما يضايق الإنسان ويغل قواه ويحد من قدراته، بينما تحمل بعض الأساطير الأخرى تمجيدا لأعمال الإنسان القوي، متخيلة في منطقها ومكثفة إلى بؤرة تتجمع حولها كل ملامح العظمة المترسبة في نفس الإنسان في بحثه عن الخلود وبقاء الصيت.

هذه الأنواع المتعددة من الأعمال الأسطورية التي درسها رجال علم الأسطورة وقسموها وربطوها بالتاريخ الأول للإنسان، ماذا بقي منها للإنسان العربي في تراثه؟

الواضح أنه لم يبق إلا أصداؤها وآثارها، أما هي فقد اختفت في ضمير التاريخ فما دوّن وبقي إنما دون بعد ظهور الإسلام. وظلت هذه الأصداء عند رجال الأدب مجرد أخبار تسللت إلى كتب التاريخ إما عن جهل أصحابها بالتحقيق العلمي للأخبار - حيث تقبلوا الغث مع السمين - وكان الغث عندهم هو هذه الحصيلة الضخمة من أصداء الأساطير والحكايات الخرافية، وإما تسللت عن عمد، إذ قصد أصحاب هذه الكتب أو الرواة الذين نقلوا عنهم إدخال هذا اللون من الأخبار لإفساد التاريخ الحقيقي لما أسموه بالإسرائيليات، إيماء إلى الإغراض فيها وفي رواتها.

2 الأسطورة العقائدية

يحمل لنا القرآن آية تدل على وجود الأساطير الطقوسية عند العرب، فقد قال تعالى: ﴿وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية﴾(*).

تؤكد هذه الآية الكريمة أن مرحلة الغناء والرقص المصاحب للعبادات الطقوسية قد عرفها العرب كما عرفها غيرهم، ولكن بينما احتفظ غيرهم بها ذابت عند العرب ولم يعد منها إلا ما قد تدلنا عليه بعض أسجاع الكهنة المتبقية في كتب التاريخ والسيرة والأدب.

«وعلى توقيع الدفوف والصفير تقول إحدى أسجاع الكهنة:

لا هم - لاهم ...
لبيك يا ولي النعم
إن كان خيرا فهو منك ولك
تملكنا ولا نملك
فلا قضض
ولا رمد
تقبل وربة الأثر» (١).

«كان لا بد للأديب العربي لكي يُدخل الإسلام إلى قلوب أبناء الجزيرة أن يستعمل فنه وأدبه في إثبات ما انتهى إليه أمر عبادة الأوثان... من إقرار بفساد الأمر كله».

المؤلف

(*) المكاء هو الصفير، والتصدية هي التصفيق، سورة الأنفال، آية ٣٥.

وربة الأثر كما يقول فيسلون في الفصل الذي كتبه في كتاب «تاريخ العرب القديم»، هي إلهة الشمس عند العرب والمسماة باللات (٢).

غير أن كتب التاريخ والأدب، وإن كانت لم تحفظ لنا إلا النزر اليسير من هذه الطقوس وما كان يصاحبها من قول، فإنها في الوقت نفسه قد احتفظت لنا بأخبار هذه الأصنام وأسمائها، وأسماء القبائل التي كانت تعبدها، وبعض العادات العامة التي صاحبت عبادة الأصنام، وكذلك بعض الأساطير التي رويت حولها وحول سر عبادة الناس لها.

يقول ابن هشام في كتابه السيرة النبوية، موضحا ما كان يفعله العرب بالأصنام (٣): قال ابن إسحق: «واتخذ أهل كل دار في دارهم صنما يعبدونه، فإذا أراد الرجل منهم سفرا تمسح به حين يركب، فكان ذلك آخر ما يصنع حين يتوجه إلى سفره، وإذا قدم من سفره تمسح به، فكان ذلك أول ما يبدأ به قبل أن يدخل على أهله، فلما بعث الله رسوله محمدا صلى عليه وسلم بالتوحيد قالت قريش: أجعل الآلهة إلها واحدا، إن هذا لشيء عجاب؟».

ويقول ابن إسحق: «وكانت العرب قد اتخذت مع الكعبة طواغيت، وهي بيوت تعظمها كتعظيم الكعبة، لها سدنة وحجّاب، وتهدي لها كما تهدي للكعبة، وتطوف بها كطوافها بها، وتنحر عندها، وهي تعرف فضل الكعبة عليها لأنها كانت تعرف أنها بيت إبراهيم الخليل ومسجده» (٤).

ويعدد لنا ابن هشام في السيرة النبوية القبائل وأصنامها التي تعبدها: فقد كانت لقريش وبني كنانة «العزى»، وكانت قريش قد اتخذت صنما على بئر في جوف الكعبة يقال له «هبل»، وكانت «اللات» لثقيف في الطائف، وكانت «مناة» للأوس والخزرج ومن دان بدينهم من أهل يثرب، وذو الكلاع من حمير اتخذوا نسرا بأرض حمير.

ولقد كانت لقوم نوح أصنام عكفوا عليها، قص الله تبارك وتعالى خبرها على رسوله صلى الله عليه وسلم ... فقال تعالى: ﴿وقالوا لا تذرن آلهتكم، ولا تذرن ودا ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسرا، وقد أضلوا كثيرا ...﴾ صدق الله العظيم (٥).

ويحكي لنا ابن الكلبي في كتابه «الأصنام» عن هبل فيقول: « وكان هبل أعظم أصنام العرب التي في جوف الكعبة وحولها، وكان من عقيق أحمر على صورة إنسان مكسور اليد اليمنى، أدركته قريش كذلك، فجعلوا له يدا من ذهب، وكان أول من نصبه خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر، وكان يقال له هبل خزيمة وكانت تضرب عنده القداح» (٦).

ويروي لنا ابن الكلبي صورة من حرص العرب على أصنامهم وتقربهم إليها في حديث له عن العزى، حيث يقول «لقد بلغ من حرص قريش على عبادة العزى أنه لما مرض أبو أمية المرض الذي مات فيه دخل عليه أبو لهب يعوده فوجده يبكي فقال له أبو لهب: «ما يبكيك يا أبا أمية؟ أمن الموت تبكي ولا بد منه؟ فقال أبو أمية: «الآن علمت أن لله خليفة» (٧). وواضح أنه قد أعجبه من أبي لهب شدة نصبه في عبادتها.

ليس لنا إذن أن نعجب ونحن نرى كل هذا الحشد من الأصنام، وكل هذا التقديس لها والتفاني في عبادتها، من ضياع كل ما كان حولها وحول عبادتها من تراث قولي يبقي للعرب رصيدا من الأساطير والحكايات الخرافية.

الأمر أن الإسلام جبَّ ما قبله بكل ما فيه، والأمر أن ذكر تاريخ الأصنام شيء، وذكر ما حولها من أساطير وما صاحب عبادتها من إبداع قولي شيء آخر حرص الإسلام على إزالته تماما. وإذا كان الفن القولي المصاحب للعبادات الوثنية قد اندثر فإن كتب السير والتاريخ، وكتب الأدب كذلك، أبقت لنا بعض الصور من الأعمال القولية التي صاحبت هزيمة الوثنية واندحارها... وهي في حد ذاتها تعطي دلالات على نوع التصورات العقلية والوجدانية التي صاحبت العبادة الوثنية قبل الإسلام، وإن خلت من تهاويل الأسطورة وتعقيداتها وشطحاتها في عالمي الخيال والوجدان.

يقول ابن اسحق: «اتخذ العرب أسافا ونائلة، على موضع زمزم ينحرون عندهما» (٨)، ويعرفنا الألوسي وابن الكلبي بهذين الصنمين فيقول ابن الكلبي: «كان أحد هذين الصنمين أولا يلصق في الكعبة والآخر في موضع زمزم، فنقلت قريش الذي كان يلصق في الكعبة إلى الآخر» (٩).

ونستكمل حديث ابن هشام عن أساف ونائلة يقول:

«وكان أساف ونائلة رجلا وامرأة من جرهم... هو أساف بن بغي، ونائلة بنت ديك ... أساف بنائلة في الكعبة فمسخهما الله حجرين (١٠).

هنا ملامح أسطورة كاملة، ولكن كما نرى لم يبق إلا الخبر وحده... ونجد صدى هذا الحديث فيما نقله ابن هشام عن ابن اسحق عن عائشة رضي الله عنها حيث قالت: «ما زلنا نسمع أن أسافا ونائلة كانا رجلا وامرأة من جرهم، أحدثا في الكعبة فمسخهما الله تعالى حجرين... والله أعلم...» (١١).

ونحن لو تتبعنا الطقوس التي كانت تمارس داخل معابد الأصنام لوجدنا أنها كفيلة بخلق أساطير كثيرة، وأنها أيضا كفيلة بخلق مجموعة من الحكايات الخرافية والأعمال ذات الطابع الدراسي، كان يمكن أن تثري موروثنا من الأدب الأسطوري ومن الأدب الشعبي على السواء... ومن هذا ما كان يتبع مثلا عند هبل، يقول ابن هشام:

> قال ابن إسحق: كان هبل على بئر في جوف الكعبة، وكانت تلك البئر هي التي يجمع فيها ما يهدى للكعبة... وكان عند هبل سبعة أقداح، قدح فيه نعم للأمر إذا أرادوه يضرب به القداح، فإن خرج قدح نعم عملوا به (١٢).

وبالطبع هناك قدح لا، إذا أضربوا على أمر وخرج لهم امتنعوا عن فعل ذلك الأمر ... وهناك أيضا قدح فيه المياه إذا أرادوا أن يحضروا للماء ضربوا القدح فإذا خرج لهم قدح المياه صرفوا وإلا لم يحفروا البئر.

ونعود إلى ابن هشام نستكمل معه حديث القداح.

قال ابن اسحق: «كانوا إذا أرادوا أن يختنوا غلاما، أو يزوجوا رجلا، أو يدفنوا ميتا، أو شكوا في نسب أحدهم، ذهبوا إلى هبل ومعهم مائة درهم وذبيحة، فأعطوها صاحب القداح الذي يضرب بها فيقول لهم صاحب القداح: «قربوا الذبيحة هنا واذبحوها... ثم قربوا صاحبكم الذي تريدون أن تعرفوا أمره فيجيبونه قائلين: أما الذبيحة فها هي هدية منا لهبل الإله الاعظم... وأما ما نريده فهو معرفة نسب صاحبنا هذا هو منا أم هو ليس منا، فيقول لهم صاحب القداح:

> اعطوا الذبيحة للغلام ليذبحها وليلطخ بدمائها أقدام هبل المعظم... ثم تعالوا إليَّ أعلمكم ما تقولون أمام إلهكم لتعرفوا الأمر في صاحبكم.

فينادون هبل قائلين:

> «يا إلهنا، هذا صاحبنا زيد بن عمرو، أردنا أن نعرف الحق فيه: أهو منا أم ليس منا وقد أدخل نسبه علينا إدخالا». فيقول لهم صاحب القداح: «سأضرب بالقداح فإن خرج القدح الذي فيه «منكم» كان صاحبكم منكم خالص النسب شريفا فيكم... فإن خرج القدح الذي عليه «من غيركم» كان لكم حليفا، فإن خرج القدح الذي عليه ملصق فهو لا نسب له ولا حلف».

يقول ابن إسحق: إن خرج لهم «نعم» في أمر عملوا به، وإن خرج «لا»، أقروه عامهم ذلك، حتى يأتوا به مرة أخرى إلى هبل... ينتهون في أمورهم إلى ذلك مما خرجت به القداح (١٣).

وترد عادة ضرب القداح عند هبل هذه بطريقة أخرى في كتاب «بلوغ الأرب في أحوال العرب» للألوسي إذ يقول:

«كانوا إذا قصدوا فعلا أو أمرا ضربوا ثلاثة أقداح مكتوب على أحدها أمرني ربي، وعلى الآخر نهاني ربي، والثالث غفل لا شيء عليه، فإن خرج الآمر مضوا على ذلك، وإن خرج الناهي تجنبوا عنه، وإن خرج الغفل أجالوا ثانية» (١٤)، ولعلهم كانوا يستعملون في القداح عند هبل الطريقتين.

وما كنا لنعرف كل هذه الطقوس وما صاحبها من ابتهالات وأدعية وأسجاع (هي ما عرفت بـ «سجع الكهان») مما ورد في كثير من كتب التاريخ والأدب لولا أن أديب الأسطورة العربية احتاج إليها في فترة مهمة من فترات الحياة العربية... تلك هي فترة التمهيد للإسلام، فكان لا بد للأديب العربي لكي يدخل الإسلام إلى قلوب أبناء الجزيرة أن يستعمل فنه وأدبه في إثبات ما انتهى إليه أمر عبادة الأوثان والأصنام والنجوم والجن والديانات الأخرى من إقرار بفساد الأمر كله، وبالحاجة إلى عبادة جديدة تنسخ هذا الذي يعيشون من إفك، ويمهد لما يقبل من نور وإشراق. وكان لا بد من أن يتقدم الأديب العربي بقلمه ليعيد القلوب النافرة وليأخذها من ظلام الشرك إلى نور اليقين.

وهكذا استغل أديب الأسطورة العربية هذه العادات والعبادات، ولم يتحرج من ذكرها في فترة مهمة من فترات التاريخ العربي، تلك هي الفترة التي سبقت ظهور الإسلام. وما كنا لنعرف أمر هبل والقداح، لولا أنها تلعب دورا كبيرا في سيرة عبدالمطلب وابنه عبدالله وحفره لبئر زمزم وفدائه لعبدالله استنقاذا له من قداح هبل ... ولنا، عند هذا الاستعمال الذكي الواعي، الذي يكشف عن قيمة أديب الأسطورة العربي، وقفة طويلة.

3 أسطورة الشخصية

إن لم تكن العبادات الأولى القديمة للشعب العربي قد خلفت بذاتها أساطير وحكايات للتراث العربي، فقد نفذ أديب الأسطورة العربي إلى هذا العالم الفسيح من باب آخر استطاع عن طريقه أن يجول جولات في دنيا الأساطير السحرية، من دون أن يعترضه معترض، ومن دون أن يمس جوهر المنع الديني الذي فرضه وجود الإسلام كدين جمع حوله القلوب وآلفها ونسخ كل ما عداه في أرض العرب. وتلك هي الأعمال التي دارت حول الفترة السابقة للإسلام والممهدة له. فالناس بعباداتهم وأوثانهم وطقوسهم مادة طيبة لأديب الأسطورة، ينسج منها ما يشاء من أعمال حول الشخصيات المهمة التي لعبت دورا في الإسلام أو أثرت في مجريات الأحداث في أثناء وبعدها البعثة.

لقد استطاع أديب الأسطورة العربية أن ينسج أساطيره وحكاياته حول آل البيت، وكذلك حول الأبطال العديدين الذين لمعوا في صدر الإسلام، وكذلك استطاع أن يستغل حاسته الفنية في تأصيل وتعميق أدوار القبائل والبطون ذات الثقل في دنيا الدين الجديد كقريش مثلا... بل

«يا عبدالمطلب، ما هذا الماء كله وقد كدتم تهلكون عطشا...

ويجيب عبدالمطلب:

سقانا الله يا أخا قريش وانبعث الماء تحت الناقة».

ابن إسحق

«أسطورة حفر بئر زمزم»

استطاع أن يمس كذلك تواريخ الأمكنة ذات القداسة والخطر عند المسلمين كالكعبة ومكة كلها والمدينة وغيرها، فحول بناء الكعبة وإقامة المدينة المنورة، وحول قريش ورؤسائها وحول مكة وساكنيها من الأمم التي بادت والتي بقيت، حملت لنا كتب التاريخ والأدب والأخبار والسير العديد الوافر مما يمكن أن يسلك تحت اسم الحكايات أو الأساطير، وحول سدنة الكعبة ورجال قريش قبل الإسلام وأحلافهم وحروبهم ورحلاتهم وحول رجال قريش من أقرباء النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ الأدنين، نسج كاتب الأسطورة وأديبها العربي مادة وفيرة ضخمة.

ومن هذه المادة التي تبين تسلل أديب الأسطورة العربي، حكاية حفر بئر زمزم، ونحن نجدها في أكثر من مصدر من مصادر التاريخ، أو السير والتفسير، ولكن أحسنها سبكا وصياغة حكاية ابن هشام في كتابه «السيرة النبوية» حيث يقول: «قال ابن إسحق: ثم ولي عبدالمطلب بن هاشم السقاية والرفادة بعد عمه، فأقامها للناس، وأقام لقومه ما كان آباؤه يقيمون قبله لقومهم من أمرهم، وشرف في قومه شرفا لم يبلغه أحد من آبائه، وأحبه قومه وعظم خطره فيهم» (١). ويأخذ ابن إسحق في سرد أسطورة حفر بئر زمزم فيقول:

قال الحارث بن عبدالمطلب (٢):

ـ ما بك يا أبه فلست كما اعتدت أن تكون كل صباح... فقال عبدالمطلب: يا بني، بي أمر غريب أجد له في نفسي وقعا محيرا.

ـ فأنا ابنك فأخبرني لعل لي من الرأي ما يعينك.

ـ أعرف يا حارث صدق مشورتك، ولكن عدني أن تكتم الأمر.

ـ أفعل يا أبه فهات ما عندك.

ـ لقد أمرت بحفر زمزم.

ـ زمزم... وما زمزم يا أبي؟

ـ بئر أمرني من أتاني في المنام بحفرها... بل أمس أخبرني باسمها، أما هذا الذي أتاني فقد جاءني في الفجر وقال لي احفر طيبة.

قلت له... وما طيبة؟

قال... احفر برة.

قلت... وما برة؟

قال ابن إسحق: وسأل الحارث أباه قائلا:

ولم يجبك على سؤاليك؟

- أبدا، فقد ذهب عني، ثم جاءني في اليوم التالي وأنا نائم في مضجعي وقال احفر المضنونة.

قلت... وما المضنونة؟ ثم ذهب عني وأنا أظن أن ما بي مس من الشيطان سيذهب وحده كما جاء وحده حتى كان الأمس، ما أن نمت حتى جاءني قائلا:

احفر زمزم.

قلت وما زمزم؟

قال... لا تفرغ أبدا ولا يقل ماؤها، احفر زمزم، إنك إن حفرتها لم تندم، وهي تراث من أبيك الأعظم، تسقي الحجيج الأعظم، وهي بين الفرث والدم، عند نقرة الغراب الأعصم، يملأ سواد جناحيه بياض، عند قرية النمل، احفر زمزم تكون ميراثا وعقدا محكم، ليست كبعض ما قد تعلم.

- وما هي هذه العلامات يا أبه.

- أما الفرث والدم فلأن ماءها سيكون شفاء من الأسقام وطعاما للجوعان.

- وما الغراب الأعصم.؟

- ورب الكعبة ما أدري يا حارث لعلها إشارة إلى مكان الحفر.

- وقرية النمل؟

ستكون زمزم عين مكة يا بني يردها الحجيج من كل جانب فيحملون إليها البر والشعير. وغير ذلك، ومكة لا تحرث ولا تزرع... وكذلك قرية النمل لا تحرث ولا تبذر وتجلب الحبوب إلى قريتها من كل جانب.

- ما أظن إلا أن هذا الذي أتاك قد أصدقك القول يا أبه... والرأي أن نبدأ الحفر من الغد.

- إذن احمل معولك واتبعني عند أول خيوط فجر الغد يا حارث ونرقب مكانا فيه غراب ينقر.

وفي الغد انطلق عبدالمطلب وابنه الحارث يبحثان عن البئر... حتى إذا أتيا إلى مكان قال عبدالمطلب:

- انظر يا حارث هذه هي الحجارة اللينة التي تغطي عين الماء قد وصلنا إليها.

- إنها هي يا أبه، لقد وحق وصلنا إلى زمزم... وهنا يصيح عبدالمطلب مكبرا فيظهر له نفر من قريش ويناديه أحدهم قائلا:

- قد أدركت وحق اللات سؤالك يا عبدالمطلب وبلغت البئر.

- وماذا لكم في الأمر؟

- يا عبدالمطلب، هذه بئر أبينا إسماعيل... وإن لنا فيها حقا، فأشركنا معك فيها.

- ما أنا بفاعل... إن هذا الأمر قد خصصت به دونكم، وأُعطيته من بينكم.

- فأنصفنا، فإنا غير تاركيك حتى نخاصمك فيها.

- أحقا؟

- نعم... وإنا لفاعلون... فيقول الحارث:

- أتجرؤ يا هذا؟... (ويتدارك عبدالمطلب الأمر فيخاطب الحارث).

- رويدك يا حارث، مالي من ولد غيرك، وما أنت قادر على أن تمنعني وتكف أذاهم عني... فلا بد من قبول الخصومة... ولكنني أشهدك وأشهد البيت العتيق لئن ولد لي عشرة نفر ثم بلغوا معي حتى يمنعوني لأنحرن أحدهم عند الكعبة.

- هذا نذر عظيم يا أبت.

- والموقف الذي أقفه الآن مضطرا مرغما أمامهم أعظم وأجل... ثم يدور حوار بينه وبين ذلك النفر من قريش فيطلب منهم أن يجعلوا بينه وبينهم حكما يختارونه هم... ويقول أحدهم:

- إذن فهي كاهنة بني سعد هذيم... يا عبدالمطلب.

ويرد عبدالمطلب قائلا... نعم وأركب إليها في نفر من أهلي وتركبون معي إليها... وتطول الرحلة ويشتد حر الطريق فيقول الحارث.

- يا أبه لقد فرغ ماؤنا وظمئنا وظمئ القوم معنا.

- لكأني بنا من الهالكين.

- وما الرأي يا أبه.

- نستسقي قريشا علها تسقينا، أسرع براحلتك خلفي لنحدثهم في الأمر... ويصلان إلى القوم وقد وقفوا يستهدون لماء... ركب عبدالمطلب يصل لهم.

- يا قوم، لقد نفد ماؤنا وأوشك قومي على الهلاك فلو سقيتمونا مما معكم... ويقول أحدهم.

- لا وحق هبل يا عبدالمطلب ما نعطيك من مائنا... ويقول آخر:

- نحن بمفازة ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم... ويقول عبدالمطلب:

- أهذه كلمتكم... بشأنية الجواب الفصل.

- ولا كلمة غيرها عندنا فعد إلى أهلك.

ويعود عبدالمطلب إلى أهله يروي لهم قصته وما وقع له مع قريش حين نفد ماؤه ويستشيرهم في الأمر.

ماذا ترون الآن يا بني عبد مناف وقد رفضت قريش استسقاءنا... ويرد الحارث:

- ما رأينا إلا تبع رأيك يا أبي، فمُرنا بما شئت... وهنا يدلي عبدالمطلب برأيه فيقول:

- «فإني أرى أن يحفر كل منكم حفرته لنفسه بما بكم الآن من القوة، فكلما مات رجل دفعه أصحابه في حفرته، ثم واروه... حتى يكون آخركم رجلا واحدا... فضيعة رجل واحد يموت بلا قبر يؤوي جسده أيسر من ضيعة ركبنا جميعا... ويقول الحارث:

- نعم ما أمرت به يا أبه... وليحفر كل منا قبره بيده... هيا بنا.

وينتهي الجمع من الحفر ويقعد كل واحد فيهم أمام حفرته وتطول جلستهم فيقول الحارث لأبيه عبدالمطلب:

- ها نحن قد حفر كل منا حفرته بنفسه وقعد ينتظر الموت عطشا أمامها وقريش كلها تنظر إلينا ولا تحرك ساكنا... ويرد عبدالمطلب:

ـ والله يا حارث إن إلقاءنا بأيدينا هكذا للموت، لا نضرب في الأرض، ولا نبتغي لأنفسنا خلاصا... لعجز... فعسى الله أن يرزقنا ماء ببعض الطريق... يسأله الحارث:

ـ والرأي يا أبي؟ فيجيب عبدالمطلب:

ـ ارتحلوا.

ويأتمر بنو عبد مناف بأمر عبدالمطلب، ويهم كل منهم بركوب راحلته بغية مواصلة الرحلة بحثا عن الماء... وما أن يهم عبدالمطلب بركوب ناقته حتى يصيح الحارث:

ـ ما هذا... انتظر يا أبه... انتظر... ويعجب عبدالمطلب ويتساءل في دهشة:

انبعثت الماء من تحت الراحلة حين انبعثت واقفة، أنخها يا حارث وأنزلني... وفي فرحة يصيح الحارث إنه ماء عذب يا أبي، ماء عذب... ويتهلل عبدالمطلب ويرتفع صوته بالتكبير والجميع من ورائه يرددون: أكبر... أكبر... أكبر... ثم يدعوهم عبدالمطلب إلى الماء ليشربوا ويستقوا، ولكن صوتا قرشيا يرتفع يسائل عبدالمطلب:

ـ يا عبدالمطلب، ما هذا الماء كله وقد كدتم تهلكون عطشا... ويجيب عبدالمطلب:

ـ سقانا الله يا أخا قريش وانبعث الماء تحت الناقة... وحين يرتفع صوت قرشي آخر:

ـ أفنشرب ونستقي... يرحب عبدالمطلب ويدعوهم إلى السقاية قائلا:

ـ هلم يا أخا قريش، الماء أمامكم فاشربوا واسقوا رواحلكم واملأوا أسقيتكم... ويرتفع صوت قرشي آخر ليقول:

ـ والله قد قضي لك علينا يا عبدالمطلب... ويتساءل عبدالمطلب:

ـ ماذا تعني؟ فيجيب الرجل:

ـ لا نخاصمك في زمزم أبدا. فإن الذي سقاك هذا الماء بهذه الفلاة لهو الذي سقاك زمزم... ارجع يا عبدالمطلب إلى

سقايتك راشدا... ويتعجب عبدالمطلب فيسأل الرجل:

- والكاهنة؟ ويجيب القرشي:

- لا داعي للرحلة إليها، فزمزم لك... لقد خلينا بينك وبينها.

ويمضي ابن اسحق في روايته فيقول: «فعفت زمزم على البئر التي كانت قبلها وانصرف الناس إليها لمكانها من المسجد الحرام، ولفضلها على ما سواها من المياه، ولأنها بئر إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام... وافتخرت بها عبد مناف، على قريش كلها وعلى سائر العرب (٣).

ودائما ما ترى ابن هشام وابن اسحق يقولان في سياق الحكاية كلمة «فيما سمعنا» أو «هكذا سمعت» ليؤكد أن عنصر التأليف والخيال والقص قد دخل الحكاية، وإنها في الحقيقة نسيج بارع قدمه أديب الأسطورة العربية، ومن واقع العبادات والمعتقدات الوثنية. ولكن هذه الأسطورة لا تستكمل سماتها ولا تكتمل لها ملامحها إلا بتعقب ما تم من أمر عبدالمطلب وقسمه حين أحس بعجزه عن مواجهة قريش.

ويرويها لنا ابن اسحق فيقول:

«وكان عبدالمطلب بن هاشم - فيما يزعمون والله أعلم - قد نذر حين لقي من قريش ما لقي عند حفر زمزم، لئن ولد له عشرة نفر، ثم بلغوا معه حتى يمنعوه، لينحرن أحدهم لله عند الكعبة، فلما توافى بنوه عشرة وعرف أنهم سيمنعونه، جمعهم، ثم أخبرهم بنذره ودعاهم إلى الوفاء لله بذلك، فأطاعوه، ثم ينبري ابنه الحارث فيسأل:

- ولكن كيف نصنع يا أبه؟ فيجيب عبدالمطلب:

ليأخذ كل رجل منكم قدحا ثم يكتب فيه اسمه ثم اتوني؟

فيقول الحارث: نفعل جميعا يا أبه... ولكن... ويستقر عبدالمطلب:

ولكن ماذا يا حارث؟ فيجيب الحارث:

- حتى عبدالله!! فيقول عبدالمطلب:

- نعم حتى عبدالله يا حارث... حقا هو أحبكم إليّ ولو أخطأه القداح فقد أبقي والله، ولكنه لا بد من أن يدخل في القداح، فهذا نذري ولا مناص من الوفاء به.

ويذهب عبدالمطلب بأولاده إلى صاحب القداح يطلب منه أن يضرب على هؤلاء الأولاد بقداحهم... وأيهم خرج عليه القداح ذبحه وفاء لنذره ولا يأبه عبدالمطلب لصيحات المقدحين من قريش ويقول لصاحب القداح:

- اضرب القداح يا أخا العرب وسأدعو ربي عند هبل حتى تخبرني بجلية الأمر، ولكن القداح تخرج على عبدالله أحب الأبناء إلى قلب عبدالمطلب... ويذعن الرجل ويقول مستسلما:

- إنه أمر الآلهة إذن، ولا مناص من الوفاء... هات الشفرة يا حارث واتبعني يا عبدالله إلى اساف ونائلة... ويتساءل الحارث:

- يتبعك يا آبه... لمَ؟... فيجيب عبدالمطلب:

- أذبحه عند قدمي أساف ونائلة فهكذا كان النذر وهكذا يكون الوفاء... ويرتفع صوت واحد من الناس:

- بل ما هكذا يتم الأمر أبدا يا عبدالمطلب - أتذبح ابنك بيدك، لا أبدا حتى تعذر فيه... ويرتفع صوت آخر:

- لئن فعلت هذا لا يزال الرجل يأتي بابنه حتى يذبحه فما يفاد الناس على هذا؟ ويتقدم رجل آخر ثالث إلى عبدالمطلب يقول له:

- والله لا تذبحه أبدا حتى تعذر فيه، فإن كان فداؤه بأموالنا فديناه... وهنا يتحرك الحارث راجيا أباه أن يسمع كلام القوم فيسأل الناس رأيهم.

- فماذا تقولون يا قوم؟ وتأتيه الإجابة على لسان واحد منهم حيث يقول له:

- انطلق إلى الحجاز فإن فيها عرافة لها تابع، فسلها، ثم إن أمرتك بذبحه ذبحته وأن أمرتك بأمر لك فيه فرج قبلته... ويستريح عبدالمطلب للرأي فيقول:

- أفعل ما ترون... وفي الغد ينطلق عبدالمطلب وبنوه إلى العرافة في المدينة... ولكنهم يجدون العرافة قد ذهبت إلى خيبر فينطلقون وراءها... وفي خيبر يلتقي عبدالمطلب بالعرافة ويعرض عليها الأمر كله ويسألها الرأي فتقول:

- ارجعوا عني اليوم حتى يأتيني تابعي فأسأله.

وينصرف عبدالمطلب وقد وعد العرافة بالحضور في اليوم التالي ثم يقول لأولاده:

- اذهبوا أنتم إلى شأنكم وسأقصد إلى الجبل أدعو ربي حتى الغد... فائتوني نذهب وإياكم إليها.

وفي الغد كان عبدالمطلب وبنوه عند العرافة ينتظرون ما تشير به... وفي لهفة ينصت الجميع عندما تقول:

- الآن جاءني الخبر... وفي لهفة أشد يسأل الحارث:

- خيرا يا أم العرب... وتسأل العرافة بعد فترة صمت طويلة: كم الدية فيكم... فيقول عبدالمطلب:

عشر من الإبل... ثم صمتت العرافة لحظات لتقول بعدها:

ارجعوا إلى بلادكم، ثم قربوا صاحبكم وقربوا عشرا من الإبل، ثم اضربوا عليها وعليه بالقداح، فإن خرجت علي صاحبكم فزيدوا من الإبل حتى يرضى ربكم، وإن خرجت على الإبل فانحروها فقد رضي ربكم ونجا صاحبكم.

ويعود الجميع إلى مكة - لينفذوا ما أشارت به العرافة وتضرب القداح على عبدالله وعلى عشر من الإبل فتخرج على عبدالله... فيقول الحارث:

- زيدوا عشرا من الإبل واضرب القداح مرة أخرى يا صاحب القداح...

وبينما القداح تضرب يكون عبدالمطلب عند هبل يصلي لله عز وجل في عبدالله أعز ولده إليه وتخرج القداح على عبدالله مرة أخرى... فيقول الحارث:

- إذن زيدوها عشرا ولتكمل ثلاثين من الإبل واضرب القداح.

وفي تلك الأثناء يقترب رجل من عبدالمطلب وهو يصلي عند هبل ليقول له في إشفاق:

- حنانيك يا عبدالمطلب اقتصد في دعائك فإن ربك يسمع لك... ويرد عبدالمطلب:

- وإني لأدعوه أن يسمع لي وأن يرضى، أما عرفت أن القدح يخرج على عبدالله والإبل قد وصلت إلى الخمسين، والله لا يرضى ولا يقبل... ويطمئن الرجل عبدالمطلب فيقول:

بل سيقبل يا عبدالمطلب فلا تراع.

ولكن الإبل تصل إلى الستين وما زالت القداح تخرج على عبدالله فيسأل صاحب القداح الحارث بن المطلب:

- عبدالله مرة أخرى، أتزيد الإبل يا حارث؟ ويستجيب الحارث:

- إلى السبعين يا صاحب القداح واضرب قداحك حتى يرضى الله.

وتضرب القداح فتخرج على عبدالله فيقول الحارث:

- إذن فزيدوا إلى الثمانين... ويصيح رجل في دهشة:

ثمانين من الإبل وعبدالله هذا كثير... ولكن الحارث لا يلتفت إلى ما قاله ذلك الرجل ويأمر صاحب القداح:

- اضرب القداح يا صاحب القداح.

كل ذلك يحدث وعبدالمطلب عند هبل يصلي لله من أجل ولده عبدالله - ثم يقترب منه صاحبه الذي رافقه في صلواته يحدثه:

- لست أشك لحظة يا عبدالمطلب في أن ما نفعله اليوم إنما يحدث حدثا في مكة وفي قريش كلها... ويستنكر عبدالمطلب قول صاحبه ويرد عليه:

- وماذا أحدث يا أخا قريش، نذرا أوفيه... ويقول الصاحب:

- لا، بل دية تعلو بها، فما علمنا من قبل أن أحدا جعل الدية إلا عشرا من الإبل فالآن لا يدرى إلى أي حد ستصل... وبينما يتحاور الصاحبان، وإذا بالحارث يقبل عليهما بتهلل وهو يصيح بأعلى صوته:

- يا أبه يا أبه خرج القداح على الإبل ونجا عبدالله.

وتكون هذه البشارة بردا وسلاما على قلب عبدالمطلب فيقول للحارث:

- نجا عبدالله... نعم البشارة يا حارث... ويسأل رجل على كم من الإبل وقف القداح يا حارث؟ ويجيب الحارث مائة من الإبل... ويقول الرجل لعبدالمطلب:

ـ قد انتهى رضا ربك يا عبدالمطلب وغدت الدية منذ اليوم مائة من الإبل... ولكن عبدالمطلب يأبى إلا أن يزداد وثوقا من رضا ربه... فيطلق صوته:

ـ لا، حتى أضرب عليها ثلاث مرات.

ويحاول الحارث أن يثنيه عن هذا الأمر... ولكن عبدالمطلب أعطى إلى صاحب القداح، لا يلوي علي شيء... ويدور الضرب من جديد على عبدالله وعلى مائة من الإبل كما أراد عبدالمطلب... ثلاث مرات... وفي كل مرة تخرج القداح على الإبل... فيصيح صاحب القداح:

ـ إنها الإبل ثلاث مرات يا عبدالمطلب لقد رضي هبل ولا شك... فيطلق عبدالمطلب.

ـ فانحروها كلها واتركوها، لا يصدّ عنها إنسان ولا سبع.

ويقول ابن هشام بصدد هذه الرواية:

«وبين أضعاف هذا الحديث رجز لم يصح عندنا عن أحد من أهل العلم بالشعر» (٤).

هذه الحكاية بحوارها ونقلاتها وعقدتها الدرامية، واختلاط الواقع فيها بالوهم ودخول الحلم معها مدخل الحقيقة، وارتباطها بالطقوس الوثنية والعادات القبلية المتأصلة ترسم في تفاصيلها وترديدها طبيعة عمل الأديب العربي في استخلاص ما استطاعه من دنيا الأساطير الحافلة ليضفيه مع حدث من أحداث التاريخ القريب من الإسلام والمرتبط به ارتباطا وثيقا، وليجد في حمى هذا الارتباط مجالا واسعا لإعمال خياله وإحياء العمل القولي المرتبط ارتباطا عضويا بالطقوس والاحتفالات القديمة قدم الدين القديم.

ومن هذا المدخل ولج أكثر من أديب من أدباء الأسطورة العربية متناولا الأماكن ذات الطابع المهم كزمزم والكعبة ومكة والشخصيات ذات الثقل المهم كعبدالمطلب وعبدالله وغيرهما.

وكل هؤلاء الأشخاص، وكل هذه الأماكن، أوجدت المكان الفسيح للعمل الأسطوري وإن كان ابن هشام يتحرج كما يتحرج ابن اسحق فيؤكد أنه لا تأكيد لديه إلا السماع والنقل، فهذا لا ينفي دورهما المهم في إثبات هذه الأعمال بل في صياغتها أيضا.

ومن هنا يذهب صاحب كتاب في الرواية العربية عصر التجميع إلى أن ابن هشام هو أول من راد حقل القص العربي بمعنى العمل الروائي، وأن اتجاهه كان اتجاها إلى الروائية قبل أن يكون اتجاها إلى التقريرية التاريخية (٥). ومن هنا أيضا كان اتجاهه إلى اعتبار أعمال ابن هشام في إطار العمل الروائي لا في إطار العمل التاريخي المحقق المدروس.

فقد ذهب كثير من المؤرخين والمفسرين والدارسين إلى نكران ما جاء في كتب السيرة والمغازي والأخبار مما يذهب هذا المذهب ويتجه هذا الاتجاه، باعتباره من الإسرائيليات المدسوسة على الإسلام، بينما يرى صاحب كتاب في الرواية العربية أن الأمر لم يكن فيه دس، لأنه لم يقصد به الحقيقة التاريخية قدر ما قصد فيه إتاحة المتنفس لأديب الأسطورة العربي.

فابن هشام هو مؤلف السيرة عن ابن اسحق، وهو مؤلف التيجان عن وهب بن منبه، وهو مؤلف أخبار ملوك اليمن عن عبيد بن شرية الجرهمي... وغير هذا من أعمال، فكأنه كرس حياته لتقديم هذه الأعمال في الإطار الذي يلائم الذوق الإسلامي والروح الإسلامية ولا يتعارض مع التقاليد الإسلامية أو مع النواهي الإسلامية التي تصد وتمنع كل ما له علاقة بالوثنيات وأهلها وتقاليدهم وعاداتهم.

بهذا المفهوم يكون ابن هشام قد حمى للتراث العربي جهد أديب الأسطورة العربي وأدخله في التاريخ الأدبي المحفوظ بما ملك من براعة وفهم وحذق في الصياغة والمواءمة، فانتقاء ما هو قريب إلى أنفس المسلمين ولا يتعارض مع إيمانهم، واختيار مواطن الحذف ومواطن التشكيك، كل هذا حدد جهد ابن هشام في إعادة الصياغة لكل هذه الكتب التي حفظت لأديب الأسطورة العربي جهده وعناءه.

4 أسطورة المكان

(١)

اتجاه أديب الأسطورة العربي إلى الشخصيات والأماكن ذات الأهمية في العصر الإسلامي اتجاه طبيعي، لأنه وسيلة لا تتعارض إطلاقا مع الأحداث الإسلامية الثابتة، ولا مع الاتجاه الإسلامي السليم نحو إزالة ما يشكك في العقيدة، وكل ما يحدث اللبس في نفوس المسلمين. وهو اتجاه سليم أيضا لأنه وسيلة من وسائل تقريب هذه الشخصيات وهذه الأماكن إلى قلوب أصحاب الدين الجديد حيث يمتزج الاقتناع العقلي بالاستهواء الوجداني في نفس المؤمن، فيعمل هذا على تأصيل إيمانه وتثبيته.

من هنا امتلأت كتب السير والأخبار والأدب بأعمال أديب الأسطورة العربي، ومن هنا اختلطت في كتب المفسرين حقائق التاريخ بنتاج أديب الأسطورة العربي.

وقد وجد أصحاب الأقلام والخيال في الإشارات القرآنية مجالا خصبا لإعمال أقلامهم وخيالهم... فالقرآن الكريم قد استعان بالقصص في تثبيت مفاهيمه وفي تأصيل قيمه الجديدة التي يحملها إلى البشرية...

«هذا النوع من أدب الأسطورة، الذي يدور حول المكان، يشكل ثورة حقيقية للأدب الأسطوري العربي، ولكننا نلمح فيه أثر العصر الذي ألف فيه».

المؤلف

والقصص القرآني قد أتاح بهذا الفرصة لأصحاب الأسطورة من كتاب العرب أن يستفيدوا من المادة الخصبة الثرية التي قدمها إليهم بذكره للأمم البائدة وبإشاراته إلى الأماكن والأحداث.

ومن هنا تعرض أديب الأسطورة العربي من دون حرج، لكل ما بقي في ذاكرة العرب من أسفار ورجز وحكايات حول هذه الأماكن والأشخاص والأحداث، التي وردت حكاياتها داخل القصص القرآني من دون شعور بالتحرج.

وقد سميت هذه الأعمال، حين اندست بين ثنايا كتب التفسير باسم الإسرائيليات، إشارة إلى أن مداخلها إلى التفسير لم تكن طبيعية، لأنها ليست حقائق مؤكدة، وإنما هي من دس بعض العناصر الدخيلة على الإسلام، وأول العناصر المعادية للإسلام هي العناصر الإسرائيلية، فنسبت هذه الأعمال إليهم، وإن كان الأمر في الحقيقة غير هذا تماما، وإنما كانت المتنفس لأصحاب الأدب من هواة الأسطورة وكتابها العرب ممن حجب الإسلام إبداعهم المنبثق من التراث الوثني القديم والمرتبط بالمعتقدات الوثنية القديمة، فوجدوا الفرصة للتحرك داخل هذا الإطار، ولم يكن الذنب ذنبهم حين خلط المفسرون بين ما يمكن أن يكون وليد التحقيق التاريخي والتمحيص العلمي، وما هو وليد إبداع خيال عربي جامح يحن حنينا طبيعيا لموارده الوجدانية والخيالية الطبيعية الموروثة...

وهذه الأعمال لم ترد متناثرة في كتب السيرة وكتب التاريخ والتفسير وحسب، وإنما امتد أثرها إلى كتب المجمعات القصصية الشهيرة في التراث العربي، وامتد أثرها كذلك بصورة واضحة، إلى كتب السيرة الشعبية التي اشتهرت باعتبارها من أعمال العامة والقصاصين الشعبيين وحظر دخولها دائرة الأدب الرسمي المعترف به.

ونحن نلمح مثلا أصداء لسورة الفيل، التي أشارت إلى حادثة غزو أبرهة لمكة ومحاولة هدم الكعبة، والتي قدمت كتب التفسير لها أكثر من غطاء تاريخي. نلمح آثارها في الأسطورة، ونحن نقف عند واحد من الأعمال الشعبية المتأخرة زمنا، ونجد أن أثرها هنا ليس محاولة للتفسير، أو لحكاية ما يمكن أن تدور حول النص القرآني أو حول الحادثة التاريخية نفسها من آثار الخيال أو الإبداع، إنما هو تأثر أدبي واضح، بمعنى أنه

استهداء بالحدث الذي أشارت إليه السورة القرآنية في خلق حدث آخر قريب، ولكنه يخدم غرض الروائي الشعبي في ربط بطله بالأحداث الإسلامية لتقريبه إلى نفوس المتلقين وتأصيلها في وجدانهم.

وأديب الأسطورة العربي حين يهرب بحدثه الأثير كل هذه الفترة الزمنية ما بين ظهور الإسلام وكتابة «سيف بن ذي يزن» إنما يؤصل بقاء اللمحة الأسطورية في قيمة المتفنن العربي عبر الأجيال والقرون، ليستخدمها استخدامها الروائي حين تستدعي الحاجة إلى هذا، فيقول إنه كان ملكا ذا عز وتمكين، شديد البطش والسلطان، وقد داخله الغرور يوما وهو يستعرض جيوشه الجرارة... وأقسم باللات والعزى أنه ما حاز ملك مثل هذا العسكر الجرار وسأل وزيره يثرب، وكان رجلا صالحا اطلع على كتب الأقدمين وقرأ التوراة والإنجيل وآمن بمحمد قبل ظهوره، سأله الملك إن كان هناك ملك أعظم وأكثر جندا منه ـ وحين أخبره الوزير يثرب أن في بلاد الشرق ملكا اسمه بعلبك صاحب همة وبأس، كثير الفرسان وجنوده أبطال لا يهابون الموت، أغضب ابن ذي يزن، وأقسم على أن يخرج إليه لقتاله، فجمع جيوشه وجهزها للقتال استعدادا للرحيل...

ويقول كاتب سيرة سيف بن ذي يزن المعاصر (1):

«وما أن أشرقت شمس الصباح حتى ركب الملك وأمر الحجاب أن ينادوا في الجيش بالرحيل... وسار الموكب الكبير يهز الصحراء بأفياله وأبطاله وقواده، ومضت أيام ثلاثة وأقبل الجيش في اليوم الرابع على بيت الله الحرام.

ونظر الجنود فإذا بالوزير يثرب ينزل عن راحلته ويسجد أمام البيت الحرام وأسرع إليه الملك ذو يزن غاضبا وهو يصيح:

ما هذا الذي تفعل يا يثرب؟

واستوى يثرب واقفا وهو يقول:

اعلم أيها الملك أننا قد أتينا بيت الله الحرام، ومنزل ملائكته والأنبياء والرسل العظام... فهذا بيت الذي خلق السماء والأرض والجبال...

فقال ابن ذي يزن:

ـ أنا لا أعرف من الآلهة إلا اللات والعزى

أيها الملك الهمام إن اللات والعزى شيء خلقه الذي هذا بيته

ـ ومن الذي عمر هذا البيت ولم يكن هنا إلا خراب؟

فقال الوزير يثرب:

اعلم أيها الملك أن الله تبارك وتعالى أمر آدم عليه السلام أن يسير إلى الكعبة ويعمر البيت الحرام، ووضع جبريل القواعد وعلم آدم البناء، ثم أمر جبريل آدم أن يحج إلى البيت كل عام ومعه الملائكة.

وكان الملك ابن ذي يزن يسمع حديث يثرب صامتا، فلما انتهى من كلامه قال له: يا يثرب... ماذا تأمرني أن أفعل بهذا البيت؟

انزل وطف به

فأمر الملك بنزول العساكر، ثم دخل هو والوزير يثرب ليطوفا بالبيت

ويمضي الكاتب فيقول [٢]:

«كان الملك ابن ذي يزن يجري ويطوف بالبيت، وهو يديم إليه النظر، وكلما أطال النظر إلى البيت زاد في قلبه حديث الغرور ومضى يحدث نفسه بأن يهدم البيت وأن يأخذه ليفتخر به على جميع ملوك الأرض، فلا يعلو على مكانته أحد، وما أن انتهى من الطواف حتى كان هذا الأمر قد استقر في قلبه وملك عليه لبه. فأمر الوزير أن يعود معه إلى الصيوان... وعاد الملك والوزير إلى الصيوان وكل منهما يسبح في أفكاره وتأملاته... وما أن استقر الملك في مكانه من الصيوان حتى التفت إلى وزيره يثرب وقال له:

- إنني أريد أن أهدم هذا البيت وأن أنقل حجارته إلى بلدي وأفخر به على سائر ملوك الأرض.

قال له الوزير:

- أيها الملك... إن البيت له رب يحميه، فلا تطع حديث نفسك فتندم حيث لا ينفع الندم.

فغضب الملك وثار وصاح في ثورة:

- وحق اللات والعزى لا بد من هدمه... ولن يجرؤ أحد أن يقول لذي يزن كلمة لا... وأمر الملك بإحضار المهندسين والبنائين والقطاعين، وغير هؤلاء من أصحاب المهن وأمرهم أن ينقضوا بناء البيت حجرا بعد حجر بحساب، وبعد أن ظل زمنا يوضح لهم حقيقة ما يريد صاح فيهم:

- واعلموا أن كل من كسر حجرا كسرت رأسه وأخمدت حسه...

وانصرف الجميع من أمامه يهرولون إلى خيامهم يتدبرون أمر ما كلفوا به... أما الملك ابن ذي يزن فما أن خلا من حوله الصيوان وانفض الأتباع والجند حتى أوى إلى فراشه مجهدا من تعب النهار وأحلام النفس ومنى العظمة والتفوق.

وأقبل الصباح وأفاق الملك من نومه، فإذا هو قدر الفيل العظيم وقد تورم جسده وتضخمت أعضاؤه، فأخذه الانذهال ومضى يصيح من فرط الانفعال طالبا وزيره يثرب، وعاد الحجاب بالوزير الذي أسرع إلى الملك وهو يردد:

ـ ما الخبر أيها الملك السعيد.

فأن الملك وقال:

ـ لقد أصبحت فوجدت نفسي على هذه الحال.

قال الوزير:

ـ يا ملك الدنيا. هذا سهم رماك به رب البيت.

ـ يا يثرب... أشهد علي أنت وكل الحاضرين أني صرفت نيتي عن هدم هذا البيت وآمنت بربه.

ويمضي الكاتب ليصف لنا بعد ذلك كيف أبل الملك مما أصابه في اليوم التالي بعد أن أعلن توبته إثر نصيحة الوزير وعظاته له... ولكن نفسه تحدثه مرة أخرى بهدم البيت فيأمر مهندسيه وبنائيه بذلك إذا ما جاء الغد.

ويقول الكاتب (٣):

«وعندما نام الملك هذه الليلة استيقظ على ورم أخبث من سابقه فأمر بإحضار الوزير الذي قال له:

ـ يا ملك الزمان: أنت آمنت برب هذا البيت أول مرة ورجعت عن نيتك، فعد إلى الحق واصرف نيتك عن هدم هذا البيت وآمن برب هذا البيت وبنبيه الخليل إبراهيم...

فأجاب الملك وزيره إلى ما أراد... وبات تلك الليلة وأصبح فوجد نفسه سليما معافى، وسرعان ما رجع إلى نيته الخبيثة ونقض عهده للوزير وما أن بات وأصبح حتى وجد نفسه في حال أشد مما مر عليه... وحضر الوزير يثرب إلى الملك العليل، فلما رآه الملك أطلق الله لسانه واندفع يقول:

ـ أيها الوزير ما بقيت في نفسي القدرة على طلب المحال، وإني أعلن لك عزمي على الرجوع عن هذه الأفعال.

قال له الوزير يثرب:

ـ لقد آمنت مرتين ورجعت، وإن أنت عدت مرة أخرى فأنت من الخاسرين الهالكين، وتلحق بالقوم الكافرين... وإن أنت آمنت حقا وصدقا برب هذا البيت وبنبيه إبراهيم الخليل عليه السلام بعدت عن العذاب بعد اليقين ومصيرك جنات النعيم.

قال ذو يزن:

ـ أيها الوزير العاقل اللبيب... أشهد أني قائل على يديك أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن إبراهيم خليل الله...

وأمر جنده بالإسلام فأسلموا، عندئذ أظهر الوزير يثرب إيمانه وأعلنه... وحين نام الملك هذه الليلة رأى هاتفا يصيح به أن يكسو البيت الشريف... وفي الصباح أمر بكسوة البيت خسفا، ولكنه عندما نام جاءه الهاتف مرة ثانية يأمره أن يكسو البيت غير هذا فأمر في الصباح أن يكسى البيت بالحرير، وما أن انقضى النهار حتى كان الصناع قد فرغوا من أمر الكسوة ونام الملك، وإذا بالهاتف يأتيه للمرة الثالثة ويأمره أن يكسو البيت غير هذا... فلما أفاق من نومه أمر بزركشة الكسوة بالفضة والخز والذهب... وصارت هذه الكسوة تقليدا عنه لمن جاء بعده من الملوك...

هذه الوقفة التي يقفها كاتب سيرة سيف، ذلك القصاص الشعبي المجهول استدعاء للعمل الأسطوري الذي يحيط بالمكان ويحيط بالأحداث، وربما كان الأمر كما قلنا استهداء واقتباسا من وحي السورة الكريمة، وربما كان الأمر عملا بالخيال في متبقيات أسطورية ارتبطت بالبيت العتيق ذاته... وعلى أي حال فليس هذا العمل هو الوحيد الذي نسجه خيال كاتب الأسطورة العربي حول البيت العتيق، وإنما نحن وقفنا عند هذا النموذج لأنه جاء متأخرا ومضمنا في عمل ضخم هو سيرة سيف بن ذي يزن التي تفيدنا في هذا المجال كثيرا.

(٢)

إن كان قد تعذر على أديب الأسطورة العربي أن ينقل لنا معارك الآلهة وصراعهم والأحداث التي ترتبط بطقوس عبادات الوثنيين، فقد استطاع أن يجد في الوقوف عند الأمكنة ذات الطابع المتأصل في الوجدان العربي، والذي ظل محتفظا بتأصله هذا بعد الإسلام مجالا واسعا ودنيا رحبة ينطلق في جنباتها كيف شاء، يقول الدكتور عبدالحميد يونس في كتابه «الحكاية الشعبية» [٤]:

«من العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجتمع عليه رأي العلماء المتخصصين ويكون في الوقت نفسه مرضيا ومقنعا لغير المتخصصين، وذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد، تختلف حوله وجهات النظر.

وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذي يتسم بالشمول وهو أن الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة أو بعبارة أخرى: الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة، وقد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم... وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات أو ضرب من السلوك الإنساني أو منظمة اجتماعية.

والأسطورة بهذا المعنى قصة وجود ما، فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك، وهي ترتبط بالواقع في أولياته، وأبطالها كائنات خارقة يعرفون بما حققوا في عصور التكوين».

ولم يقصر أديب الأسطورة العربي في هذا المجال... فامتلأت أعمال كتب التاريخ بمثل هذه المحاولات في تفسير وجود الكون، وتفسير ظواهر التاريخ، والوقوف عند الأماكن والأشياء.

وإذا كان هذا الأديب قد ارتبط بالتفسير الإسلامي لنشأة الكون وربط تسلسل التاريخ البشرى طبقا للتسلسل الذي قدمه الإسلام، فإن أعماله دارت حول خلق العالم مغلفة تماما بهذه المفاهيم ومرتبطة بها. وكل الكتب التي تعرضت لخلق العالم لم تستطع أن تقدم إلا بعض الإضافات الأسطورية التي لا تتعارض في جوهرها مع القصص القرآني. ومن هنا توحدت الشخصيات، وتوحدت الأحداث في معظم الأحيان، وتوحدت أيضا المفاهيم والرموز.

وقد وجد أديب الأسطورة العربي المجال في الأماكن وخاصة المدن، وقد رأينا موقف كاتب سيف بن ذي يزن من الأساطير حول الكعبة وهدمها وكسوتها، وارتباط الحدث عنده بالمفهوم الديني الإسلامي والعربي القديم الذي يعطي القداسة عريقة موغلة في القدم للكعبة. فإذا أضفنا إلى هذا بعض الظواهر في هذه السيرة الشعبية اكتملت الصورة التي نود أن نلفت إليها ونقف عندها.

يروي أديب الأسطورة الذي أنشأ سيف بن ذي يزن أن هذا الملك «أمر جيشه بالتحرك بعد أن كسا الكعبة بالخز والديباج [٥]، وسار الجيش بفرسانه وجنوده يشق السهول والوديان، فرسخا وراء فرسخ إلى أن قطع سبعة فراسخ... وما أن أهل الجيش على الفرسخ الثامن حتى وجد القوم أنفسهم في واد نضر الأشجار، متدفق المياه، فيه الطيور والجوارح والحيوان... فأمر الملك ابن ذي يزن جنوده بالنزول في تلك الأرض.

وفي الصباح أقبل الوزير يثرب على الملك ذي يزن ومثل بين يديه وقال:

ـ اعلم أيها الملك أنني رأيت في الكتب القديمة والملاحم العظيمة أن الله تعالى يبعث في آخر الزمان نبيا هاشميا قرشيا، يهاجر من مكة إلى هذه الأرض الطيبة ويكون بها سكنه وقبره، وأحب أن أبني في هذه الأرض مدينة... فأذن الملك واجتهد الوزير في عمارة المدينة وبنائها، ثم أسكن فيها قوما من قومه بنسائهم وأولادهم وسمى المدينة باسمه «يثرب»، ثم شد الملك ابن ذي يزن ورجاله الرحال يقطعون الفيافي والآكام قاصدين ديار الملك بعلبك».

وتستمر قصة بناء يثرب بعد هذا، والكتاب الذي كتبه الوزير وختمه وأمر أهله الذين أسكنهم في المدينة أن يتوارثوه جيلا بعد جيل، إلى أن يسلموه إلى النبي القرشي حين يأتي إليهم مهاجرا...

فالأسطورة هنا حول المدينة يثرب وكيف بنيت. ولكنها أيضا مرتبطة بالمعنى الإسلامي والديني، والعمل كله خلق أسطوري حول المكان لا تعرفه الحقيقة العلمية، ولكن تعرفه روح الفن وروح الاستهداء بالحدث الخارق والمكان المقدس لتنسج حوله ما يربطه بمفهوم القداسة وما يرتبط به من غيبيات وخوارق لا يدركها العقل المجرد.

والمدهش أن سيرة سيف بن ذي يزن مملوءة بالتفسيرات الأسطورية حول أسماء الأماكن خاصة المدن المصرية... فمن أبناء الملك سيف: «مصر»، وهو الذي بنى مدينة مصر، و«دمر»، وهو الذي بنى مدينة الشام (والأولى هي القاهرة والثانية دمشق والاسمان يستعملهما، العامة للدلالة عليهما). وزوجة الملك سيف هي الملكة جيزة وهي بنت الملكة أخميم وهي التي أسست مدينة الجيزة... ومن فرسان الملك سيف دمنهور الوحش ومن حكمائه وعلمائه أخميم الطالب، والإشارة هنا واضحة إلى مدينة دمنهور وإلى مدينة أخميم.

وتفيد الدراسة هنا، في تبيان معاني هذه التسميات ودلالاتها، ولكنها آخر الأمر ستضع أمامنا أعمالا أسطورية كتبها أديب الأسطورة العربي حول هذه المدن وأحاطها وأحاط بناءها بأحداث خارقة مرتبطة بالسيرة الشعبية نفسها أي سيرة سيف بن ذي يزن التي توقفنا أيضا وقفة أخرى. والوقفة هنا عند الوصف الذي أطلقه أديب الأسطورة على سيف حين ذكر أنه أبو الأمصار وسائق النيل من أرض الحبشة إلى هذه الديار.

فسيرة سيف بن ذي يزن إذن عمل ضخم ملحمي يدور حول النيل. وهي سيرة شعبية من أبرز السير الشعبية العربية التي حفظها لنا الضمير الشعبي الفني العربي إلى جوار سيرة عنتره وسيرة ذات الهمة وسيرة الظاهر وسيرة علي الزئبق. كما أنها ملحمة نثرية شبيهة بتلك الملاحم الكثيرة التي عرفتها أوروبا في العصور الوسطى من ناحية البناء والتأليف. وهي آخر الأمر عمل يدور حول نهر النيل كما يقول صاحب كتاب أضواء على السير الشعبية.

«أحداث السيرة تقول إن مهمة سيف بن ذي يزن الأولى، هي إحضار كتاب النيل الذي يحتجزه الأحباش في بلادهم - ويخيل للكاتب أنهم باستيلائهم على هذا الكتاب، قد حجزوا النيل عن مصر، فإذا ما جاء سيف بن ذي يزن واستولى على الكتاب وأجرى ماء النيل، وأنشأ مصر التي سماها باسم ابنه البكر يقرر أن حق مصر في النيل قد تأكد بحكم الفتح، إذ استولى سيف بن ذي يزن على كتابه بحد السيف»[٦].

ورحلة سيف إلى منابع النيل مليئة بكل ما يمكن أن يتخيله القاص الشعبي، والكاتب الأسطوري من الخوارق والسحر والكهانة، وسيف نفسه يستعين على رحلته إلى منابع النيل بالجان وأدوات مطلسمة، كسيف آصف بن برخيا، وطاقية الإخفاء، وسوط سام بن نوح، وهداية أولياء الله الصالحين وعلى رأسهم الخضر عليه السلام. فالنيل هو المحور الأساسي لكل هذا العمل، ووادي النيل هو موطن أحداثه من الشمال وما فيه من مقابر فرعونية وتماثيل، ومن مجاهيل ومستنقعات وبراكين ووحوش مخيفة وظواهر خارقة في قلب القارة الأفريقية نفسها يستغلها القصاص.

وأي دارس للأدب الأسطوري العربي يجب أن يقف وقفة طويلة عند سيرة ابن ذي يزن ليس باعتبارها عملا شعبيا وإنما باعتبارها عملا جمع كل المتبقيات الأسطورية عند القصاص العربي حول وادى النيل كله.

فالأحداث تدور داخل المعابد. وبعضها يستغل المسلات والتماثيل. كما أنها تدور في بلاد الحبشة وفي قلب أفريقيا حتى تصل إلى جبال القمر حيث منابع النيل ومكمن كتاب النيل.

وهذه الرحلة تحتاج إلى أن تدرس دراسة وافية فإن الحقائق تقول إن النيل ينبع من فيكتوريا نياتزا (بحيرة فيكتوريا) وحولها جبال تسمى جبال القمر... ومن السيرة وسردها الأسطوري نعرف أن النيل يوجد سره وكتابه في جبال القمر. وتجري أحداثها في جبال القمر وفي المنطقة المحيطة بها والتي خبأ فيها سليمان كنزه. وهذه الكنوز مع غيرها من كنوز وذخائر سام بن حام، وسيف آصف وزير سليمان تربط كلها بين أحداث السيرة والمتبقيات الأسطورية في التاريخ العربي القديم.

لم نقف عند سيرة سيف بن ذي يزن بقصد دراستها، وإنما وقفنا عندها عند حديثنا عن العمل الأسطوري المرتبط بالمكان أو المدينة ذات الثقل والوزن في الحضارة الإسلامية بعامة والعربية بخاصة. وواضح أن بعض الأحداث مترسبات أسطورية بقيت في ضمير الناس واستغلها القاص، وواضح أيضا أن بعض الأحداث الأسطورية التي خلقها الكاتب ونسجها نسجا حول الأمكنة مخترع اختراعا لإعطاء الأسماء الموجودة فعلا وعمقا وعراقة.

وولع كاتب الأسطورة العربي بالوصول بكل الأشياء إلى أبناء نوح، سام وحام ويافث ولع ملحوظ، وهم بالطبع أشد ولعا بسام بن نوح بالذات باعتباره الأب الأصلي للعرب والساميين بعامة. وقد اختلطت هذه المحاولات الأسطورية بالتاريخ الحقيقي وامتزجت به في ذهن الكثيرين من العلماء العرب، فنحن نجد في كتاب الإكليل للهمداني، وهو كتاب تاريخ لبلدان اليمن وقصورها، مثل هذا الاختلاط الذي يدخل الأسطورة في الحقائق أو يمهد بالأسطورة إلى الحقائق نفسها، والذي يتقبله المؤرخ العربي دون تحرج كبير. عند حديث الكتاب عن غمدان يقول (٧):

> «أقدم شيء قصر غمدان، قال الحسن الهمداني: أول قصور اليمن وأعجبها ذكرا وأبعدها صيتا غمدان وهو في صنعاء. والذي أسس غمدان وابتدأ بناءه واحتفر بئره التي هي اليوم سقاية المسجد الجامع بصنعاء، سام بن نوح اجتوى بعد أبيه السكنى في أرض الشمال وأقبل طالعا في الجنوب يرتاد

أطيب البلاد حتى صار إلى الإقليم الأول فوجد اليمن أطيبه مسكنا، وارتاد اليمن فوجد حقل صنعاء أطيب ماء بعد المدة الطويلة، فوضع مقرانه وهو الخيط الذي يقدر به البناء ويبني عليه بناءه إذا مده بموضع الأساس في ناحية فج غمدان، فلما ارتفع بعث الله طائرا اختطف المقرانة وطار بها وتبعه سام لينظر أين وقع، وأرهقه الطائر، حتى وقع على صرة غمدان. فعلم سام أن قد أمر بالبناء هناك فأسس غمدان واحتفر بئره وتسمى كرامة وهي سقاء إلى اليوم ولكنها أجاج [٨].

ويمزج الهمداني بين كل هذا وما جمعه من شعر في غمدان بقصة قد تصدقه فيها لأنها على لسان أمية بن أبي الصلت ونجدها بنصها في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة [٩]:

جلبنا المدح تجفيه المطايا	إلى أكوار أجمال ونوق
تؤم بنا ابن ذي يزن ويفري	ذوات بطونها ألم الطريق
مغلغلة مرابعها ترامى	إلى صنعاء من فج عميق
ولما واقعت صنعاء صارت	بدار الملك والحسب العريق

وبعضها لا يمكن نسبته إلى قائله لأنه ينسبه إلى تبع مثلا إذ يقول:

دارنا الدار ما ترام اهتصاما	من عدد ودارنا خير دار
إن قحطان إذ بناها بناها	بين برية وبين بحار

ويمزج الهمداني بين الأسطورة وجميع الشعر الذي قيل في غمدان إلى الطريقة العربية في نظمه ما نثروه كأنما ليحفظ ويبقى فيقول هو:

أرض تخيرها سام وأوطنها	وأس غمدان فيها بعد ما احتفرا
أم العيون فلاعين تقدمها	ولا علا حجر من قبله حجرا
لا القيظ يكمل فيها فصل ساعته	ولا الشتاء يَمَسها إذا قصرا

وذكر الشعر هنا محاولة لإثبات حقيقة ما يقوله الهمداني من أن القصر بناه سام بن نوح فقد تعود العرب الإيمان بأن ما جاء حوله شعر فهو صدق وحقيقي، إلا أن الهمداني اكتفى بالسرد للحدث الأسطوري، ومن الواضح أنه صفاه من كل ما قد علق به من خيال وخلق إبداعي... وكان اهتمامه بالشعر

وبأقــوال المخــيــمين أهـم عنـده من الـوقــوف الطويل عند الأسـطورة، وعند الهــمــداني في الإكليل من هذا الكثـيــر. إلا أن المزج بين الحـدث الأسـطوري والمكان الذي يدور حوله الحدث وبين جمال الإبداع الفني موجود في أكثر من مكان آخر وعند أكثر من مؤلف آخر.

(٣)

من أروع الوقفات في أدبنا العربي عند الأماكن، ومن أروع التركيبـات التي جــمــعت بين الأسطورة التي تدور حــول المكان، والأسـطورة التـي تنبع من الطقوس الدينية، والأسطورة التي تفسر وترتبط بالعادات والتقاليد تلك التي يرويها وهب بن منبه في كتابه «التيجان» حول أسماء الأماكن المشهورة حول مكة، مثل جبل أبي قيس والمطابخ وموطن الموت والدار والجار.

فحول هذه الأماكن كلها وحول مكة قبل الإسلام وقبل قريش يدير وهب عمله الأسطوري المبدع.

والدارس يحتار في تسمية عمله أهو أسطورة أم حكاية شعبية أم خرافة؟ ولكننا نحب أن نسميها قصة فنية بمعناها الكامل، استغلت فيها الأصول الأسطورية كما استغلت فيها أصداء الحكايات الشعبية والخرافات، ولكنها، آخر الأمر، بناء فني متكامل لعب فيه أديب الأسطورة العربي دوره كاملا.

يقول ابن هشام في «التيجان» عن وهب بن منبه أنه قال:

«حدث لهيعة عن أبي مخنف رافعا الخبر إلى إلياس بن مضر، زعم أن إلياس قال سألت عمي إياد بن نزار بن معد بن عدنان ما أصل مالك ياعم؟ فقال إياد:

ـ نعم يا بني مات أبي نزار وخلفنا ونحن أربعة إخوة: أنا ومضر وربيعة وأنمار، وكنت أكبر إخوتي فاستخلفني عليهم، وأمرني إن لم يتراضوا في القسمة أن يرجعوا إلى حكم أفعى نجران فذهبنا إليه فحكم لي بالخف والضلف، وحكم لمضر بالقبة، وحكم لربيعة بالفرس وحكم لأنمار بالأرض... فحلت علينا أزمة شديدة فأهلكت مالي فلم يبق لي غير عشرة أبعرة، فكنت أكري ظهورها وأعود بالكراء إلى أهلي نعيش عليه حتى أتت رفقة إلى الشام من أهل مكة وأهل تهامة فأكريت ظهور جمالي وخرجت معهم، فباع الناس تجاراتهم واشتروا، ثم إني أكريت إبلي إلى المدينة، فلما بلغناها التمست شيئا أكري فلم أجد، وتواعد الناس الرحيل بالغداة وبيننا وبين مكة عشرة مناهل، فأمسيت مغموما، وبينما أنا كذلك سمعت صوتا كالرعد ينادي:

أيها الناس من يحملني إلى البلد الحرام وله وقر جمله درا وياقوتا وعقيانا ولا يجيبه أحد، إذ اشتغل الناس عنه بأموالهم، فقلت لنفسي: ومالي لا أعطيه جملا فإن كان صادقا كان لي ذلك الغنى، وإن كان كاذبا لم يضرني ذلك.

فلم أزل أتبع الصوت حتى ظهر لي، فإذا أنا بشيخ كالنخلة السحوق أعمى، لحيته تناطح ركبته فراعني ما رأيت من عظم جسمه... وظللت أدنو منه وهو يصيح:

أيها الناس من يحملني إلى البلد الحرام وله وقر جمله درا وياقوتا وعقيانا فقلت له:

يا شيخ عندي حاجتك. فقال:

ادن مني يا بني.

فدنوت منه فوضع يده على منكبي فكأني أحس يده على عاتقي كالجبل وقال لي:

- إياد بن نزار أليس كذلك... قلت متعجبا:

- نعم، من أنبأك باسمي؟ قال:

علمك عندي عن أبي عن جدي أن إياد بن نزار هو الذي يرد الحارث بن مضاض الجرهمي إلى مكة بعد طول غربته، فكم عندك من الجمال؟ قلت عشرة... قال:

- يكفي... قلت:

أمعك أحد غيرك... قال:

- لا، ولكني أركب الجمل يوما وينفق... قلت:

- لقد أقسمت لك وبالله لا أرجع عن قولي أبدا... فقال: فمل بي عندك أبيت الليلة.

وفي الصباح حملته على بعير وسرنا نهارنا أجمع إلى الأصيل فنفق جمل فحملته في اليوم الثاني على غيره، فسرنا ولم يزل ينفق لي جمل حتى بلغنا مكة وعلونا جبل المطابخ... فقال لي:

يا بني أحس الجمل يجرني جرا، فهل وصلنا جبل المطابخ قلت:

- نعم... قال:

أيجاورك أحد سمع كلامي؟ قلت:

لا، فقد تقدمت عن قوم وتأخرت عن قوم... قال:

أتدري من أنا؟

قلت: لا...

قال: أنا الحارث بن مضاض، كنت ملكا على مكة وما جاورها من الحجاز والتهائم إلى مدائن ثمود، وكان الملك قبلي لأخي عمرو بن مضاض، أفتدري لم سمي هذا الجبل جبل المطابخ؟

قلت: لا...

قال: كنا أهل تيجان وكنا نعلق التاج يوما على رؤوسنا ويوما على الرتاج بالبيت العتيق... ولهذا كان أخي عمرو يجمع الجوهر، ما يسمع عن أحد يملك منه طرفا إلا أرسل فاشتراه منه... ثم وجدت أن نزل مكة تاجر إسرائيلي أتى بدر ويواقيت فأمر عمرو بأن يأتوا به إليه ويحضر كل ما معه كما أمر أن يحضروا التاج من على رتاج الكعبة لنتقضه وأن يزيدوا فيه من العقيان والدر والياقوت مما يحمله هذا الإسرائيلي... غير أن الإسرائيلي غيب عن الملك أحسن ما لديه وعرضه على بعض أهل مكة... وحين بلغ ذلك عمرا سأله:

- لم فعلت هذا ولم بعتني نفاية ما عندك، ألم أبلغك أملك في درك وياقوتك فأجاب الإسرائيلي.

- نعم أيها الملك... فقال عمرو:

- فما حملك على ما فعلت... فقال الإسرائيلي:

- هو مالي أيها الملك أبيع منه ما أحببت وأحبس منه ما أحببت... وغضب الملك من قول الإسرائيلي وأمر أن أن ينزع ما معه من در وياقوت ويطرد إلى خارج مكة» (١٠).

واستمر الحارث بن مضاض يحكي لإياد فذكر أن هذا الإسرائيلي، انتقاما لما وقع له. سرق التاج من الكعبة بعد أن قتل حارسه ثم فر به هاربا إلى فاران بن يعقوب ملك بني إسرائيل الذي علقه على بيت المقدس... مفتخرا بأنه حصل على التاج الذي كان يعلق على الكعبة.

وهنا قال إياد للحارث (١١):

لا بد من أن عمرا قد جمع جيوشه لقتال فاران بن يعقوب.

فقال الحارث:

بل أرسل إليه أول الأمر يطلب رد التاج وحقن الدم الذي حمله الإسرائيلي في عنقه.

فقال إياد:

أو كان عمرو يظن أن فاران سيستجيب لطلبه؟

لم يستجب فاران فعلا... وأبى أن يستمع إلى رسول عمرو الذي ذكر له أن هذا التاج يعلق على البيت العتيق بمكة، وأنه لم يجعل فيه أبدا غضبا ولا غلولا ثم ذكر الحارث لإياد كيف أن فاران ذكر لرسول عمرو أنه قد علق التاج على بيت المقدس... فهم أهل كتاب وهم أعلم من عمرو وقومه بالله... فما كان من عمرو إلا أن أمر أخاه الحارث أن يعد للأمر عدته - ذلك أنه صمم على القتال والانتقام من ذلك الملك الإسرائيلي... وأخذ الحارث يصف خروج الجيش لملاقاة فاران فقال [١٢]:

خرجنا لهم نحن جرهم في مائتي ألف وعملاق في مائة ألف، ونصرنا الأحوص بن قضاعة بن حمير في خمسين ألفا، واستنصر فاران بن يعقوب بقومه من الروم وكان صاحب أمر الروم شنيف بن هرقل فنصره في شنيف بمائة ألف من الروم، وخرج فاران في مائة ألف من بني إسرائيل ونصرهم أحلافهم في مائة ألف... فسار فاران بن يعقوب حتى نزل هذا الجبل، وجاز عمرو الملك بجيوشه حتى نزلنا هذا الجبل، جبل المطابخ أفتدري لم سمي جبل المطابخ؟

فقال إياد: لا.

قال الحارث:

لما نزل شنيف وفاران شرقي الجبل أوقدوا النيران وطبخوا، ونزلنا غربي الجبل فأوقدنا وطبخنا فسمي هذا الجبل جبل المطابخ.

ثم سأل الحارث إياد:

هل تعرف اسم هذا الموضع الذي أنت فيه؟ فقال إياد:

قعيقعان... فسأله الحارث أفتدري لم سمي قعيقعان... فأجاب إياد: لا وهنا أخذ الحارث يشرح لإياد سبب هذه التسمية فقال [١٣]:

أصبحنا وأصبحوا وتأخرنا لهم عن الجبل ونزلنا إلى هذا السهل، فلما تساوت بنا وبهم الأرض قعقعنا عليهم بالحجف فسمي هذا الموضع باسم قعيقعان. وحين انتهى الحارث من ذلك سأله إياد.

أفترى ربوه يقال لها فاضحة... فأجاب إياد:

نعم، ها هي تلك وأنا أراها... فسأله الحارث

فسمعت بيوم شنيف... فقال إياد:

نعم... فقال الحارث:

أتدري لم سمي يوم شنيف... فقال إياد:

لا... حينئذ قال الحارث:

لما برز الجمع إلى الجمع برز لهم من جمعنا أخي عمرو الملك، وقال لي:

يا حارث لك الملك بعدي... سأتقدم إليهم وحدي... وصاح فيهم بأعلى صوته:

- ليبرز لي ملككم وصاحب أمركم وأنا عمرو بن مضاض ملك مكة وجرهم... فما كان من شنيف إلا أن قال:

فأنا ملك القوم وصاحب أمرهم وأنا شنيف بن هرقل فماذا تريد يا عمرو... فقال عمرو:

لم يموت الناس بيني وبينك يا شنيف بن هرقل؟ فقال شنيف:

قل وأسمع.

فقال له عمرو:

فبارزني فإن قتلتني سمع لك من معي وأطاع لك، ولك جميع السلاح والخف والظلف والحافر والذهب والفضة، وإن قتلتك سمع لي وأطاع جميع من كان معك ولي ما فيه من جميع ما ذكرت لك آخذه منهم إن قتلتك... فقال شنيف:

أنصفت يا عمرو بن مضاض... وأراد عمرو أن يستوثق من وعد شنيف فسأله:

أفتعاهدني على ذلك يا بن هرقل؟ فقال شنيف:

أعاهدك... فصاح عمرو به أن يبرز له فخرج إليه شنيف وأخذا يتبارزان فاختلفت طعنتان بينهما فطعنه عمرو فقتله على ربوة فاضح، ونزل إليه فجره من رجله وفضحه، وبذلك سميت تلك الربوة فاضح لمّا فضح عليها عمرو شنيفا... وسكت الحارث لحظات ولكن إياد لم يمهله... فسأله:

وماذا حدث في هذا الأمر بعد هذا؟ فقال الحارث:

أرسل عمرو إلى فاران يطلب منه أن يعطيه ما تعاهد عليه مع شنيف... غير أن فاران رد على عمرو بأنه يعطيه ما عاهد عليه شنيف بملك مكة ومن أموال أهلها بعد أن أغلب عليها وأحوز أمرها، وغضب عمرو لرد فاران وأرسل إليه يطلب للنزال في اليوم التالي... ولكن فاران لم يجب بل هجم بعسكره فقامت بيننا الحرب وتضاربنا طويلا فحطمناهم بالسيوف تحطيما، ثم كانت عليهم الدائرة فقتلناهم قتلا ذريعا، فبذلك سمي يوم شنيف، وأدرك الملك عمرو فاران بن يعقوب على تل فقتله، فسمي ذلك التل تل فاران... وقد أنشد عمرو أبياتا قال فيها:

ولما رأيت الشمس أشرق نورها تناولت منها حاجتي بيميني
قتلت شنيفا ثم فاران بعده وفان على الآيات غير أمين
فللموت خير من مذلة حافل يضنى وبها حنا لغير قرين

ثم مضى في أثرهم إلى بيت المقدس فأذعنوا له بالطاعة وأتوه بتاج الملك فأخذه.

(٤)

وسكت الحارث هنيهة يسترد أنفاسه اللاهثة... وحين رأى ما يرتسم على وجه إياد من شوق ولهفة لسماع حكايته عاد يستأنف الحديث فقال:

استقر عمرو أخي في بيت المقدس يحكم بني إسرائيل ويسوسهم، وفوجئ يوما بامرأة جميلة يقال لها برة بنت شمعون، لم يكن مثلها في الجمال في وقتها، من سبط يوسف بن يعقوب أرسلوها إليه تكلمه في أمر نزل بها وقد لبست حليها وتزينت، فلما رآها عمرو الملك فتن بها فتزوجها، وكان ذلك مكرا منهم لحارث... وحين أحست برة أنها تمكنت من قلب عمرو، طلبت منه أن يرضيها كما أرضته فيستجيب لرغبتها، فسأل إياد الحارث:

وماذا كانت رغبتها؟

فقال الحارث:

أن يرحل عمرو عن قومها ولا يضرهم

أو قد استجاب عمرو لرغبتها؟

فقال الحارث:

ورفع عنهم وأمرنا بالسير في اتجاه مكة، وقد أخذ معه مائة رجل من أكابر بني إسرائيل رهائن ثم نزل أجياد، ثم قال لي: ولكن أتدري لم سميت هذه البقعة أجياد... فقال إياد:

- لا... لا أعرف... فقال الحارث:

- لما نزلنا في أجياد عمدت برة بنت شمعون إلى حسكة من حديد فسمتها ثم ألقتها في فراش زوجها الملك عمرو عند منامه بالليل، وأعدت نجبا ورجالا يردونها إلى بيت المقدس... فسأل إياد في إشفاق:

- قتلت زوجها؟ فقال الحارث:

لما ألقى عمرو الملك نفسه في فراشه شجته الحسكة ودخله السم فمات وهربت وهرب معها مائة الرجل... فسأل إياد:

- وتركتموها تفر... فقال الحارث:

ـ أخذت فرسان جرهم وعملاق وبلغت تل فاران وليس لهم عنه محيد، وحتى أتوا فأخذتهم وأخذتها ورجعت بهم وبها إلى مكة، فأصبت الملك عمرو وقد تناثرت مفاصله من السم فحفرت له ضريحا وواريته، ثم أمرت بمائة الرجل فقدموا إلى السيف فقال المتقدم الأول، وقال بنو إسرائيل للسياف:

احتفظ، لا ترفع ولا تخفض وأنزل سيفك على الأجياد... ومن أجل هذا سمي ذلك الموضع بالأجياد.

ثم وليت الملك بمكة وتوجت ورجعت إلى بني إسرائيل والروم فهزمتهم، فقال إياد... ولكنك لم تذكر لي ما فعلته ببرة.

أخذت برة لأقتلها، فقالت لي إنها خدعت، وما فعلت من كل هذا شيئا وإنما فعل هذا الفعل نقيب بني إسرائيل ذلك الذي قدمته للسيف أول من قدمت.

وحين سألتها أن تقص لي الأمر قالت إن نقيب بني إسرائيل خدعها حتى أدخلته مخدع الملك وفعل فعلته الشنعاء، أما هي فلا علم لها بالأمر... ولكني حين كذبتها قالت:

«وكيف تتهمني بقتله وأنا مثقلة منه؟» «وادعت أن في بطنها جنينا... فأمرت باستدعاء القوابل ليتأكدن من صدق دعواها.

فسأل إياد في لهفة:

ـ وهل كانت حقا حاملا منه؟ فقال الحارث:

نعم يا بني... وكان أخي عمرو قد منع الولد غير بنتين كانتا له، فلما قيل لي إنها حامل غلبت علي الشفقة وأحيط بي، فأدخلتها القصر ووضعت عليها حرسا حتى وضعت حملها، فأتت بغلام سميته مضاضا باسم أبي وجده، أما هي فقد أخذت أدبر أمري في قتلها، ولكني قلت لنفسي إن قتلتها لا آمن على نفسي من ولدها، ولكن... ثم سكت الحارث وأخذ يتلفت يمنة ويسرة، وأخيرا سأل إياد:

والآن يا بني أين نحن؟

فقال إياد:

ـ برياض الفرقد... أيها الشيخ الجليل... فقال الحارث:

بلغنا مكة، وقد أسديت إلي معروفا فوجب علي الشكر، وسأزجي إليك نصيحة تنجيك، قل لي يا بني، هل ولد في بني مضر مولود اسمه محمد.

فقال إياد:

لا..

قال الحارث

سيولد ويأتي حينه ويعلو دينه، ويقبل أوانه ويشرف زمانه، فإن أدركته فصدق وحقق وقبل الشامة التي بين كتفيه».

هذا النوع من أدب الأسطورة الذي يدور حول المكان يشكل ثورة حقيقية للأدب الأسطوري العربي، ولكننا نلمح فيه أثر العصر الذي ألف فيه. فأديب الأسطورة العربي، ليس هو الأديب الأصلي القديم الذي نسج الأسطورة حول المكان، ولكنه أديب متأخر زمنا، أخذ ما قدمه أديب الأسطورة العربي القديم من مادة وأعاد صياغتها من جديد، وراعى حين صاغها عصره وتقاليده وتعاليمه... ومن هنا كان ربط الأماكن بأحداث أثرت تأثيرا مباشرا أو غير مباشر مع بيئة البعثة المحمدية، ومن هنا أيضا كان ربط الأحداث المباشر وغير المباشر بالتمهيد لظهور الإسلام وظهور نبي الإسلام. فأديب الأسطورة يحيل مؤمنا قديما ببني يثرب إلى هذه الأحداث تمهيدا لهجرة الرسول إليها بدينه وقومه ودعوته الجديدة حين يبعث عليه السلام. وأديب الأسطورة ينهي جولة الشيخ العزيز الجرهمي التائه الحارث بن مضاض بالتنبيه إلى ظهور الرسول وباسمه وسماته ودعوته.

وهذا اللون من العمل الأدبي الأسطوري عند الأديب العربي يمتزج فيه عاملان مهمان: أولهما الحفاظ على جوهر الأسطورة العربي، وما تحمل من عطر الأحداث القديمة، والثاني هو ربط هذا كله بالروح الإسلامية الجديدة بحيث ثبتت الأسطورة ملامح وجدانية إسلامية في قلوب المتلقين من المسلمين.

(٥)

إلا أن الأمر لم يقتصر على هذا المجال وحده، فحول المكان وأسطورة المكان عاشت حكايات أخرى لعب فيها خيال القاص العربي الكثير. منها قصص الحب والغرام، وقصص الوفاء العربي والبذل العربي. وكلها حكايات تعكس طبيعة البيئة العربية المرتبطة بالمعتقدات والعقائد من ناحية، والمرتبطة بالخلق الذي حددته البيئة من ناحية أخرى، وكذلك المرتبطة بما حول البيئة من أشياء تبنتها الوثنية والدين القديم.

فالأشهر الحرم مثلا... من متبقيات الجاهلية والمعتقدات القديمة، والماء رمز الحياة والبقاء عند العربي الجاهلي، والأنفة والكبرياء سمة العربي التي ورثها بحكم طبيعة الحياة في الجزيرة... والعفة والنقاء سمة أخرى ارتبطت

بتقاليد الفروسية التي خلفتها البيئة نفسها. ومن جماع هذا كله وحول المكان وتفسير أسماء ما أحاط بمكة من أمكنة نسجت حكاية مضاض... كتبها أديب الأسطورة العربي ليسجل قصة الحب العذري قبل مجنون ليلى، بل وقبل روميو وجوليت، بحيث يمكن أن تعد واحدة من أخطر ما حفل به الأدب العالمي نفسه من حكايات الحب العفيف... ولكنه نسجها مرتبطا بكل ما ارتبط به كاتب الأسطورة العربي من حيث المكان... والخلق... والمعتقدات.

وحكاية مضاض يمكننا أن نعدها من أساطير العرب التي ارتبطت بالمكان فهي تحكي السر في تسمية كل مكان من الأمكنة التي يطوف بها الحارث الجرهمي في شبه تقديس مع قائده في رحلة العودة مع إياد ... وقد وردت في التيجان لوهب بن منبه ... ولكنها من الرواية الإسلامية والصياغة المعدلة لابن هشام.

وتبدأ قصة مضاض بعودتنا ثانية إلى الحارث التائه بعد أن يصل إلى مكة مع إياد يتلمس معه موضعا يبني الكاتب حوله هذه الأسطورة الغريبة الرائعة... أما اسم هذا الموضع فهو «الزيتونتين». وقد طلب الحارث من إياد أن يطوف بهما ويقوده إلى صخرة عظيمة مربعة شحونة... تقع بينهما... وهناك أخذ الحارث ينشد باكيا.

أموت قعيدا والعيون كثيرة ... ولكنها بخلا علي جوامد
عادت إلى الأيام حتى تركتني ... كمثل حسام أفردته القلائد
ونادى بي الأدنى وشمت بي الورى ... ويا من كبدي الكاشح والاباعد(١٤)

فسأله اياد:

ما كل هذا الحديث عن الموت يا شيخ؟ فقال الحارث:

إن اسم هذا الموضع يا بني موضع الموت... تدري لم سمي هذا الموضع موطن الموت؟ ولم يكن إياد ليعرف سر هذه التسمية كما لم يكن يعرف سر تسمية بقية الأماكن التي ذكرها الحارث وهي حبل قيس والدار والجار والدابة. فأخذ الحارث الجرهمي يحكي.

قال الحارث (١٥):

يا بني لما شب مضاض ابن أخي عمرو الملك لم يكن في مكة وما والاها أجمل منه، وكان من بنات عمه من بيت الملك فتاة تسمى ميا بنت مهلهل بن عامر، وكانت معه في نسق واحد، وكانت أجمل من رأته العيون، ففتن بها

وفتنت به... وشب معها وشبت معه في حي واحد... وصان مئزره عنها عفة ونقاء... وخشي أن يشتهر أمرهما فتكون الفضيحة... ولم يكن أمامهما من سبيل إلا أن يقصدا إلي يشكوان ما نزل بهما من الهوى والشوق ... وما أن سمعت حكايتهما حتى أرسلت إلى مهلهل بن عامر ابن عمي وأعلمته بما كان بينهما... فقال مهلهل:

أيها الملك أنت وليهما افعل بهما برأيك... وأشرت عليه بتزويجهما... ولكن الشهر الأصم رجب كان قد هجم علينا ونحن لا نحدث فيه حدثا غير العمرة والطواف ورأيت أن نتمهل حتى ينصرف رجب ونزوجهما، وصبر العاشقان حتى ينقضي رجب وكتما ما بينهما من وله... وامتنعا عن اللقاء... وما كان يرى أحدهما الآخر إلا في أثناء الطواف بالكعبة... ولكن حدث أن رأى قبيس بن سراج الجرهمي وهو من رهط حقير في جرهم ميا فهويها وهي لا تعلم، وراقب من هواها قلبه، فأحس بما بينها وبين مضاض من حب وعشق لا تخطئه عين الحاسد والشامت، وحين اعتمر مضاض وطاف، وبلغ ذلك ميا، أقبلت تعتمر وتطوف متنكرة غيرة على مضاض أن يتعرض له متعرض.

ولم يكن مضاض يعلم بمكانها، إنما كان يومها يطوف خالي الذهن متفرغ القلب لطوافه وعمرته، وبلغ أمر اعتمار ميا إلى قبيس فخرج للطواف. وما كان يريد سوى أن يقضي لبائن بالنظر إلى ميا وهي تطوف، فكانت ميا تطوف وتراعي أحوال مضاض وترقب خطواته ومضاض لا يعلم بذلك، وكان قبيس في إثر ميا وميا لا تعلم بذلك... وكان من بين الحجيج رقية بنت البهلول الجرهمي وهي واحدة من بنات بيت الملك.

كانت رقية تطوف وكان اليوم قائظا فعطشت عطشا شديدا خافت على نفسها الموت منه، واحتشمت أن تقف لأهل السقاية وسدنة البيت من جرهم، فلما أبصرت مضاضا نادت به لشبيبته وصغر سنه... ورجته أن يسقيها جرعة ماء وأسرع مضاض يحضر الماء لرقية... وحين ناولها أياه شاهدتهما ميا فاشتعل قلبها غيرة، فسقطت مغشيا عليها وجعلت ترعد ولا تدري ما هي فيه... وقيل للناس يومها إنها مرضت وأصابتها ضربة الشمس في هذا اليوم القائظ... وحين أدركت نفسها قامت ولكنها لم تستطع الطواف وولت إلى منزلها، ولقيها أبوها المهلهل بن عامر وهي في هذه الحالة فانفطر لها قلبه...

وحين استوضحها الأمر لم تخف عنه شيئا... وقد صورت لها وساوس الغيرة أن مضاضا قذف الهوى خلف النوى بعد أن استجاب قلبها لقلبه... وأنه يدل حبا بحب وخطرا بخطر... وكبر الأمر في عين أبيها فقال لها:

لم يبلغ والله خطر البهلول بن عامر ولا رقية بنت البهلول ميا بنت مهلهل ابن عامر ثم صاح في صوت غاضب: لا ورب الكعبة ما يكون ذلك أبدا.

أما ميا فقد أقسمت أنها لن تقيم بموضع يقيم فيه مضاض بن عمرو أبدا... وعزمت على الرحيل إلى أخوالها جسر بن قبن بن حمير بمكان اسمه أمج ذات الضال... واغتنم قبيس بن سراج هذه الفرصة... ذاك الوغد، وأتاها وأنشأ يبث لها أخبارا ليفرق بينها وبين مضاض، لما رأى من غيرتها، حين سقطت بالطواف فعمل شعرا على لسان مضاض وشعرا على لسان رقية وذكر لها أنه رأى مضاضا واضعا كفيه على قرون رقية بنت البهلول في الطواف وهو يدافع عنها أهل الطواف سائحا وبارحا ثم استسقته ماءً فناولها سقاء بيده، فشربت وناولته فأنشأ مضاض يقول:

رقية قلبي قد تباين صدعه ... وللحب مني شاهد ودليل
رأيت الهوى يهوي وللوصل واصل ... فهل لك أن يلقى الخليل خليل

واستمر قبيس ينفث سمه فزعم أن رقية أجابته على شعره:

أصون الهوى والطرف مني كاتم ... ولا يعلمون الناس إذ ذاك ما دائي
سوى أنني قد فزت منك بنظرة ... تجرعت عذب الحب منه مع الماء

فالتمستها حمى من قول قبيس، وجعلت تقبل بين نيام الحي مرة وتدبر أخرى وهي لا تعلم ما هي فيه ... وأشفق عليها أبوها ... وحاول أن يهدئ من خواطرها ولكن نيران الغيرة كانت قد استعرت في قلبها فلم تطفئ منها كلمات أبيها ولم يكن هناك بد من الرحيل، وأطاعها المهليل بن عامر على ما تريد فقد حملته الحمية والأنفة على ذلك لما استبدل بخطره وقدره... أما مضاض فقد أبلغه رجل من أهل الحي بما حدث، وبما قاله قبيس وبما انتوت عليه ميا، فركب فرسه وأخذ سيفه وخرج يريد قتل قبيس... ولكن قبيسا أنذر بخروج مضاض فأسرع يخرج من مكة هاربا في البيداء ولم يجد مضاض من قبيس أثرا وأعجزه هربا، ورجع إلى ميا وأصاب أهل الحي يحتملون وأصاب ميا راكبة على نجيب في هودجها، وقصدها وحاول أن يجلي لها حقيقة الأمر، ولكنها تجهمته وزحفت غضبى... وتمادى الحي للرحلة وافترق الحي من سفح الجبل، فسمي الجبل بجبل

أبي قبيس، ذلك أن دس قبيس بن سراج هو الذي فرق جمعهم في هذا المكان... أما مضاض فإنه لما ظعن الحي وارتحل، رجع حزينا كاسفا فبدل زيه وركب ناقته وخرج في طلب ميا وحيها الذين ارتحلوا... وكان لمضاض خليلان من بني عامر هما عمرو وعامر فركبا في إثره حتى لحقاه... وحاولا أن يثنياه عن رحلته التي رأيا ألا فائدة ترجى من ورائها، وقد عابا عليه أنه خلع تاج الملك يطلب الهوى... ولكنه لم يستمع إليهما وأصر على رحيله إلى أمج ذات الضال يرقب ميا ويراقب أخبارها، ويطوف حول ديارها من حي إلى حي علّ قلبه يبلغ قلبها صدق وجيبه.

وظل هكذا يطوف في الحي ولا أحد يعلم من هو، وليس حوله من يراعيه ويهتم بشأنه سوى خليليه عمرو وعامر... وحدث أن جاء عمرو يوما وأخبره أن القوم يريدون الرحيل إلى خريف نجد وأن مهلهل بن عامر وأهله يريدون الرحيل إلى مكة... وحين سمع مضاض هذا، أعلن أنه سيسير وراءهم حتى يلقاهم في الطريق، واضطر صاحباه إلى أن يرافقاه بعد فشلهما في إقناعه بالعودة إلى مكة دون وقوف.

وسار مضاض مع صاحبيه حتى التقى رحلهم برحل المهلهل بن عامر، وغلب فرط الصبابة على مضاض فتعرض لميا في الطريق، يرجو أن تتقي الله فلا تغدر به وينشدها هذه الأبيات:

علام قبست النار يا أم غالب ... بنار قبيس حين هاجتك ناره
على كبد حرى وأنت عليمة ... بغيب رفيق لا يبين ضماره
سألتك بالرحمن لا تجمعي هوى ... عليه وهجرانا وحبك جاره

وترد عليه بأبيات أخرى وقد رجته أن يبتعد عنها، وألا يتعرض لها هكذا أمام القوم ... وقالت له:

أبي حسبي من أن يهان وإن يكن ... وقد قدحت فيه العداة ذليلا
فأبديتني للناس حتى نصبتني ... وأبديت من نفسي إليك خليلا
فلما تساوى الحب والأمر مقبل ... عدلت ولم تظهر إليّ جميلا
رأيت مكاني حين وليت معرضا ... إلى حسب البهلول كان قليلا

حينئذ رجع مضاض إلى صاحبيه كسيف البال ينشد هذين البيتين:

تصد بلا جرم علي بوجهها ... وتبعدني لما أردت التقربا
كأني أنادي حية حين أقبلت ... سفاها فما تزداد إلا تغضبا

وسكت الحارث لحظات، راح بعدها يقول لإياد ... ومن هنا سمي هذا الموضع يا بني بالجار، وأفاق إياد حين سمع عبارة الحارث الأخيرة... فقد كان يعيش بكل وجدانه ومشاعره مع أحداث القصة التي يحكيها الحارث... ونظر إليه وكأنه لم يدرك ما كان يرمي إليه الحارث... فقد نسي في غمرة الأحداث ذلك البيت الذي أنشده مضاض لميا حين لحق بها في الطريق وقال:

سألتك بالرحمن لا تجمعي هوى　　عليه وهجرانا وحبك جاره

ولكن الشيخ ذكره بالبيت ليوضح له سر تسمية هذا الموضع بالجار... ثم عاد يستأنف حديثة عن مضاض وميا فقال:

فمضى مضاض متجها إلى مكة، فغلب عليه، ورجا منها عطفا فتعرض لها في موضع آخر فقال لها:

علام قبست النار يا أم غالب　　بنار قبيس حين هاجتك ناره
على كبد حرى وأنت عليمة　　بغيب رفيق لا يبين ضماره
سألتك بالرحمن لا تجمعي هوى　　عليه وهجرانا وحبك جاره
فإن لم يكن وصل فلفظ مكانه　　إليه وإلا موطن الموت داره

ولكن ميا تقسم برب الكعبة ألا تلقاه بها أبدا.

وهنا قال إياد للحارث

لعل بيت مضاض الأخير هو سر تسمية هذا الموضع باسم الدار

فقال الحارث:

تماما يا بني ... هذا صحيح ... أما مضاض فولى مبتئسا إلى صاحبيه .... وقد عزم على أمر خطير.

لقد ذكر لصاحبيه أن ميا ما تجهمته إلا لسقيا رقية الماء... وليس أمامه من سبيل للتفكير عن هذا إلا الامتناع عن شرب الماء ... وأقسم أمام صاحبيه ألا يشربه بعد اليوم أبدا... ويحاول صاحباه أن يثنياه عن عزمه هذا ويبينا له قسوة هذا القرار وهم في هذا القيظ الشديد... ولا معنى لهذا إلا الموت ... ولكن مضاضا كان قد أقسم: والله ما أشرب بعدها ماء أبدا.

ما هذا يا مضاض أتحرم على نفسك الماء ونحن في هذا القيظ؟

ما تجهمتني ميا إلا لسقياي رقية الماء... فوالله ما أشربه بعد اليوم أبدا... وجال مضاض حتى غلب عليه العطش وانصدع قلبه في صدره لما

خامره من اليأس وما بلغ به من العطش، حتى بلغ هذا الموضع فغشيه الموت فأناخ ناقته وارتمى فوق الأرض، فأخذ عمرو رأسه في حجره .... وقال له في حزن بالغ:

قصفك الدهر يا مضاض ... ويرد عليه مضاض في صوت واهن

قصفني قبيس يا عمرو.... أجل ... قبيس .... ويصرخ عمرو:

مضاض... مضاض... أسامع أنت لي؟ ويجيب مضاض في صوت خافت متقطع لا يكاد يبين:

علام قبست النار يا أم غالب   بنار قبيس حين هاجتك ناره
على كبد حرى وأنت عليمة   بغيب رفيق لا يبين ضماره
سألتك بالرحمن لا تجمعي هوى   عليه وهجرانا وحبك جاره
فإن لم يكن وصل فلفظ مكانه   إليه وإلا موطن الموت داره
خليلي هذا موطن الموت فاندبا   مضاض بن عمرو حين شط مزاره
صريع هوى نائي المحلة نازح   سجا بعد إشراق الصباح نهاره
عفيف عن الفحشاء في كل حالة   إذا ما أبيح اللهو يوما إزاره
فيا شجر الزيتون ويلاك فاندبا   على هالك ثوب الضريح شعاره

ثم مات ... فأصبته ميتا ومعه صاحباه فحفرت له ضريحا في هذه الصخرة وواريته وجعلت عليه هذه الصخرة العظيمة، وهذا قبره تحتها ... وسمي هذا الموطن بموطن الموت ... وأدار الشيخ وجهه يخفي عن إياد عبرات ذرفتها عيناه، وحين كفت دموعه أطرق برأسه ومضى ساهما ... غير أن إياد وقد غلبه الشوق لسماع بقية القصة سأله:

- ولكن أيها الشيخ ماذا كان من أمر ميا؟

فالتفت إليه الحارث قائلا:

- حين قدم مهلهل إلى مكة كان منزله إلى جوار البهلول، فلقيت ميا بنت مهليل رقية بنت البهلول، وطال بهما الحديث وميا تبدي إعراضا وازدراء، إلى أن سألتها يوما رقية عما كان من شأنها ومضاض ... فتخبرها ميا بأن ما بينهما قد انعدم بسبب ما كان بينه وبين رقية ... وتعلو الدهشة وجه رقية وتستوضح ميا الخبر، وتكشف لها ميا القصة كلها منذ سقاها مضاض في الطواف والشعر الذي دار بينهما ... فتنكر رقية الأمر كله وتوضح لها الحقيقة كاملة ... وتبين لها

أن قبيسا ليس إلا واشيا سعى بينهما فأوقع ودمر ... وحين تدرك الحقيقة تحس بالندم يأكل قلبها لأنها رفضت أن تصغي إليه ... وتستمع له ... وتقوم من فورها تبحث عنه وتسأل وتلتمس أخباره ... ولكنها تفاجأ بالكارثة تهز كيانها وتعتصر قلبها ... وتسود الدنيا أمام عينها ... لقد مات مضاض، فلتمت هي الأخرى نفس ميتته، وامتنعت عن شرب الماء .... وظلت يومين وليلتين عطشى ولا أحد يعلم بها سوى جاريتها سلمى ... ولما كان اليوم الثالث غشيها الموت مع الليل فولت إلى الربوة وتبعتها سلمى، فلما بلغت الربوة سقطت، وبنظرة واهنة وصوت متحشرج واهن أوصت سلمى بأن تبلغ أباها المهليل برغبتها في دفنها بالدوحتين بجوار مضاض وأنشدت هذه الأبيات:

يقولون ميا أسرعت بفراقها	فمات مضاض والهوى غير نادم
فياليت أني مت من قبل موته	بطيب الهوى قبل الردى المتفاقم
لقد مت يوم الماء موتا أمر من	سمام الأفاعي في نقيع العلاقم
فهل هو إلا الروح بالروح أسوة	وها هي نفسي ارتقت في الحيازم

ثم لم تلبث يسيرا حتى ماتت وبلغت سلمى أباها، فأعلمته فدفنها في الدوحتين، وها هنا يا إياد قبرها» (١٦).

في هذه الأسطورة نجد التأزم الدرامي في الحدث القصصي، إذا قيس بما لدى كاتب الأسطورة العربية من حس درامي حاد، كان يمكن أن يكون بالفعل مقدمة لظهور الأعمال الدرامية العربية العاملة. وإلى جانب حوار الحس الدرامي هناك الحوار المتقن السريع الذي يعبر عن شخصية صاحبه من واقعه ومن واقع الشخصية النفسي كذلك ... وإلى جوار هذا كله، يدخل تشابك الأحداث التي تبدأ من مقدمة هادئة طبيعية، ثم تتعقد لتصل إلى ذروة الأزمة.

واللمحة الأساسية عند القاص العربي هنا هي الالتزام بالجو النفسي العربي للشخصيات، ثم بالجواهر في الخالص للأحداث... فالحب العذري عفيف وأصبح معلنا لاخفاء فيه، لأنه إن مسه الخفاء لفظه المجتمع العربي وأخفاه .... والحاجز بين الحبيبين ... الأشهر الحرم ... تمنع زواجهما وتمنع لقاءهما إلا خلسة وأثناء الطواف، وهو تقليد عربي موروث عن العبادات العربية القديمة... ومع الهجر والخفاء قيظ تختص به الجزيرة العربية، وعطش يمثل سمة أساسية من سمات الحياة العربية وما يهددها، بل هو التهديد الدائم للحياة في الجزيرة القاحلة الصحراوية.

والغضب من ميا ومن أبيها، عقبة عربية تلعب فيها الأنفة وإحساس الكرامة الحاد، كما يلعب فيها الاعتزاز بالمنزلة والشرف والأرومة أيضا دوره الخطير.

وأيا كان الرأى في خلو الأدب العربي القديم من العمل الدرامي فإن هذه الحكاية المرتبطة بأسطورة المكان تعلن نفسها وتؤكد وجود الحس الدرامي عند القاص العربي القديم بشكل متكامل، إلا أن العمل الأدبي هنا يرتبط بالتقاليد العربية والعادات العربية، كما أنه يرتبط بالمفاهيم العربية القديمة والخلق العربي الذي ربته البيئة، وإدانته للعطش الذي هو رمز الخوف الكامل عند العربي الصحراوي، هذه الحكاية تؤكد الارتباط العضوي الكامل بين النص وبيئته من كل جوانبها.

وإذا كانت الأسطورة النابعة من النسج حول المكان استطاعت أن تنتج لنا هذا العمل المتكامل فنيا ودراميا، فليس لنا إلا أن نقول إن هناك شيئا كبيرا قد أغفل في تاريخ الأدب العربي من إنتاج أديب الأسطورة عند العرب.

(٦)

بعض الأساطير التي ارتبطت بالمكان من الواضح أنها بنت نسيجها الروائي والإبداعي على المكان نفسه لتجعل التسمية ذات دلالة.. وإضفاء عنصر أسطوري على الاسم الموجود أصلا يغلف اسم المكان نفسه بغلالة حلوة من الخيال البكر والعاطفة الراقية، وذلك كما اتضح لنا من حكاية مضاض وميا وارتباطهما بأسماء الأماكن حول مكة ... وبعضها يستغل قداسة المكان نفسه ليفرض عليه خيالا فجا بدائيا يحتاج إلى تمحيص؛ ليستطيع الدارس أن يتلمس الآثار الحقيقية للفكر البدائي فيه.

ونحن يعنينا ـ بقدر كبير ـ الاهتمام بالفكر البدائي، لأنه المدخل إلى أديب الأسطورة عند العرب، كما أنه يعنينا أيضا لأن أدب الأسطورة العربي هو الدليل الوحيد الهادي لنا لتكوين علم الأساطير والدراسات الشعبية العربية، ولذلك فلا بأس قبل الانتقال إلى نوع آخر من أنواع الأسطورة والحكاية الشعبية العربية من الوقوف وقفة سريعة عند هذا النوع من الأعمال المرتبطة بذهن مبدع البذرة الأسطورية البدائي. ومكة والمدينة والكعبة في الغالب الأعم هي محور اهتمام هذا اللون من الإبداع الأسطوري، وارتباط هذه المدن بالإسلام جعل من الممكن للعقل القصصي وللخيال المعطاء أن يجد المبرر لينطلق كيف يشاء. وأبرز صورة من صور هذا الانطلاق ما امتلأ به كتاب الثعلبي «قصص الأنبياء» من حكايات وأساطير.

وعلى الرغم من التهذيب الشديد للعمل الأسطوري الذي نجده عن ابن هشام في «السيرة» أو في كتاب «التيجان» أو في مجالس عبيد بن شرية مع معاوية في كتاب «أخبار ملوك اليمن»، فإننا نجد الصورة العكسية تماما في هذا المصنف الذي ينطلق من حيث تتبع القصة الأسطورية بكل بدائيتها وفجاجتها، فحول مكة وظهورها، يربط الثعلبي كل قصة الخلق فيقول (١٧):

«خلق الله جوهرة قبل أن يخلق السماء والأرض، فصارت ماء، ثم نظر سبحانه إلى الماء فأربد وأزبد وغلى، وارتفع منه زبد ودخان وبخار، وخلق من الزبد الأرض، وخلق من الدخان السماء، فأول ما ظهر من الأرض مكة، ولذا سميت أم القرى» (١٨).

ودارس الأساطير يستطيع أن يجد في هذا السرد بقايا لأساطير التفسير التي تحاول أن تعلل للظواهر، أو أن تربط بينها ـ كظواهر طبيعية ـ وبين القوى التي تحركها ربطا فيه السذاجة والبدائية في الخيال والفكر معا: فالبخر والمطر والماء قضية تشغله ولا يجد لها تفسيرا سوى مسألة الجوهرة والماء ونظرة الله إلى الماء. والسؤال: هل هنا إشارة إلى عبادة الشمس، وهل هنا ربط بين الديانة الوثنية القديمة وعبادات الجزيرة؟ بل هل هناك ربط بالعبادات الفرعونية القديمة التي تدور حول آتون قرص الشمس، ورع الإله الأعلى ورب الأرباب عند الفراعنة وهو اسم الشمس.

ليس هذا بافتراض بعيد، فإن تداخل العبادات الأولى أمر مقرر بالنسبة إلى دارس الميثولوجيا، واقتراب الرموز والأفكار أمر آخر تسلم به هذه الدراسات، ولعل أوضحها في الكتاب نفسه، كتاب الثعلبي «قصص الأنبياء»، ما هو تأثر مباشر بـ «الأفستا» أو الكتاب المقدس عند المجوس، فيقول عن خلق الله للعالم (١٩):

«نزل جبريل عليه السلام ليأخذ حفنة من الأرض ليخلق الله منها آدم، فاستعاذت بالله فرحمها ولم يأخذ منها، ثم أرسل الله ميكائيل ليأخذ من الأرض حفنة من التراب يخلق منها آدم فاستعاذت بالله فرحمها أيضا، ولم يأخذ منها، ثم أرسل الله عزرائيل (ملك الموت) فأخذ قبضة من زواياها الأربع، قبض من كل زاوية قبضتين: من أديمها الأعلى ومن سحنتها وطينها، من أحمرها ومن أسودها، ومن سهلها ومزنها».

ويفسر الثعلبي كل هذه القبضات المتناقضة بقوله [٢٠]: «فكذلك كلنا من ذرية آدم: الطيب والخبيث والصالح والطالح والجميل والقبيح» [٢١].

ويعود الثعلبي إلى قصته الغريبة فيقول [٢٢]:

«سعد ملك الموت بأن نجح في الحصول على التراب الذي سيصنع منه الله سبحانه آدم عليه السلام، فأمره الله أن يجعله، أي التراب، طينا ويخمرها فعجنها بالماء المر والعذب والمالح حتى جعله طينا وخمره، فلذلك اختلفت أخلاق ابناء آدم واختلفت طباع ذريته».

إلى هنا ورأي «الأفستا» جلي واضح، ولكن أديب الأسطورة البدائي العربي يجد نفسه مضطرا إلى الربط بما يجعل ما كتبه مرتبطا بالإسلام ومقدساته، إما عن عقيدة ساذجة، وإما عن حس فني مرهف اختلطت فيه القراءات وامتزجت، ثم ارتبطت بوجدان ديني قوي أشبه ما يكون بوجدان العوام المندفع المتحمس، ولذا سرعان ما نجد الثعلبي يقوم بهذا الربط فيقول [٢٣]:

«أمر الله سبحانه وتعالى جبريل عليه السلام أن يأتيه بقبضة بيضاء هي قلب الأرض وبهاؤها ونورها؛ ليخلق منها محمدا، فأخذ جبريل قبضة من موضع قبر النبي، عجنت وغمست في أنهار الجنة، فقطر منها ألف قطرة، وألفا وعشرين ألف قطرة، فخلق الله تعالى من كل قطرة نبيا، فكل الأنبياء عليهم السلام من نور محمد عليه أفضل السلام قد خلقوا...».

وكأنما أراد الثعلبي أن يربط بين طينة أبناء آدم ونور الأنبياء ربطا ماديا، بعكس تصوره للفرق بين الناس بأخطائهم وهناتهم، وبين الأنبياء وعلى رأسهم محمد عليه السلام وهدايتهم للناس وتفجيرهم للنور في قلوبهم، فلم يجد إلا هذا التقابل المادي الفطري الساذج.

وعن هذا الارتباط بين الديانات القديمة في العالم القديم، وتبادلها برموزها بين شعوب هذا العالم المختلفة يقول «دبتليف نيلسون» في الفصل الذي كتبه بعنوان «الديانة العربية القديمة»، وهو واحد من فصول الكتاب القيم «التاريخ العربي القديم» [٢٤].

«من آلهة العرب المعروفة اللات وأورتلت والعزى وعنتر وهبل والمقة، الذي ظل نحو ألف سنة كبير الآلهة في اليمن. ويرى هيرودوت أن أورتلت هو (ديونيسوس) الذي كان إله الشمس عند الساميين في الشمال وإله الخصب

عند الإغريق، كما يرى أن اللات هي أورانيا إلهة المشتري، في حين أن عنتر هي عشتر أو عشتار أو عشتروت أو الزهرة، ومن بعد هيرودوت جماعة منها استرابون جعلت أورانوس وزيوس إلهين عربيين أو ساميين جنوبيين».

ومن هنا، كان ما نراه من اختلاط بين المفاهيم الوثنية في كتابات أديب الأسطورة القديم البدائي عند العرب، ومن هنا كان ـ وهو يجعل المكان محور حركته ـ يحاول الخلط الدائم بين مورثاته المتبقية من دينه القديم، أو من ثقافته القديمة عن الديانات الأخرى المحيطة به وبين الدين الجديد ومقدساته. يقول الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه «الأساطير» (٢٥): «لو كانت بقيت لدينا آداب العرب الدينية الأولى أو صلواتهم أو أغانيهم الشعبية أو وصاياهم، التي كشف عن نظائر لها في بابل وآشور، لكان الامر في تقييم وتصوير طقوسها شيئا خصبا حقا، يضيف إلى تراث الإنسانية ما هي في حاجة إليه؛ لتستكمل كثيرا من ملامحها الضائعة» (٢٦).

والواقع أن حكاية نظرة الله إلى الماء، التي جعلت الماء يتحول إلى بخار بعد أن أرغى وأزبد وغلى ... تلك التي ذكرها الثعلبي هي التي أثارت عندنا هذه النقطة التي تصلح مجالا للدراسة المقارنة، فمما لا شك فيه أن هذا التصور وليد للربط بين عبادة الشمس ومفاهيم مختلطة عن حقيقة ما يتم في الطبيعة من تفاعل وهو يتلمس الحديث عن ظهور مكة أم القرى كوسيلة لتغطية هذه اللمحة المتسربة إلى ضمير القاص العربي القديم.

والعرب قد عبدوا الشمس سواء في أورتلت، الذي هو ديونيسوس كما يرى دبتليف نيلسون، أو هو رع الفرعوني المصري كما ألمحنا، فقد أشار العرب القدماء إلى القمر والشمس اللذين عبدوهما بهلال أفقي وأثرة. ويحكي الهمداني في كتابه «الإكليل»، وهو من أهم الكتب التي دونت نتاج أديب الأسطورة العربي.

كان «رئام» المقدس فوق جبل أتقاض ـ أرض همدان ـ وكان منتجعا للحجيج وأمامه قلعة أمام بابها الضخم حائط نقشت عليه دائرة الشمس، وأضيف إليها الهلال، حتى إذا خرج الملك ووقع بصره على صورة الشمس انحنى أمامها من فوره».

ونحن نستطيع أن نقرر بعد هذا كله أن أديب الأسطورة العربي نسج حول المكان عدة أعمال مختلفة من حيث الشكل والمضمون، ومن حيث الوظيفة والغاية، فمنها ما يقع تحت باب السرد القصصي العادي، أو ما يمكن أن

نسميه بالحكي، والعرب حكاؤون بفطرتهم، يغرمون بهذا اللون من المتع الفنية في سمرهم المتصل بالليل في أثناء تجمعهم حول النار في الصحراء، بعد رحلة مضنية عبر الصحراء في تجارة أو بحثا عن الكلأ والمرعى، أو بعد يوم منهك قضوه في الصيد أو في الحرب والغزو، وكذلك ولعوا به في مسامراتهم التي اشتهروا بها في مدنهم وخلقت عالما كاملا من هذه الحكايات، بدءا من المسامرات المتناثرة في كتب التاريخ والأدب، وانتهاء بالعمل الكبير المجمع المسمى بـ «ألف ليلة وليلة».

ومنها ما يقع في باب التركيب القصصي الفج، الذي يولده الخيال البدائي ويربط بين الموروث العقائدي والمتطلب الوجداني للمتلقي المسلم، الذي توجه إليه مثل هذه التركيبة القصصية وهي هنا أشبه بالنادرة أو الطرفة التي يوفيها اسم المكان وما له من قداسة، أو التي تستمد مما لهذا المكان من عراقة وجدانية عند عامة العرب والمسلمين.

ومنها ما ترتبط التراكيب فيه وتمتزج لتكون نسيجا قصصيا معقدا شديد التطور والنضج، تتضح فيه سمات درامية بارزة، وتصبح الشخصيات المستعملة فيه شخصيات تجمع السمات المكونة لها كملامح مفردة دالة على نموذج بعينه، كما ينمو فيه الصراع بوضوح؛ ليجعل تطور الحدث تطورا طبيعيا متماشيا مع الأصول الدرامية الكاملة التي تعكس تخبط الإنسان في قدره، ومحاولته الفكاك من أسر هذا القدر. وسواء نجح في الفكاك من هذا القدر كما في السير الشعبية بعامة أو لم ينجح، كما شهدنا في قصة مضاض وميا أو في حكاية الجرهمي التائه أو النهاية الحتمية لخضوع ذي القرنين لقدره على رغم جاهه وجبروته، هناك حكم بالغة.

ويكاد الشعر في كل هذه الأحوال يمثل عنصرا أساسيا في طريقة السرد وفي نسيج القص، وكذلك في لب التجسيد الدرامي. والشعر مثله مثل العمل القصصي نفسه، فهو إما مجرد سرد منظوم للحدث القصصي الذي سبق أن أورد نثرا، وإما أنه أشعار واضحة الافتعال توضع على لسان الشخصيات، بصرف النظر عن قدرتها على قول الشعر، إما لأن الشعر لم يعرف عنها ولم يذكر أنه كان من مواهبها، وإما لأن هذه الشخصيات نفسها لم تكن تتكلم العربية أصلا، كالشعر الذي يتلى على لسان هود أو لقمان في وراعة للأنسر السبعة، أو على لسان عاد أو الرائش. وهو أيضا قد يكون شعرا يلتحم مع

العمل القصصي التحاما عضويا مهما، بعد حالة نفسية من حالات الشخصية القصصية التي يرد على لسانها ليؤكد الموقف القصصي ويعمقه ويبدي من جوانبه ما قد تعجز اللغة النثرية عن إبانته وإيضاحه. وأمثلة هذا الشعر رأيناها في قصة مضاض وميا مثلا.

إلا أن هناك نوعا آخر من إنتاج أديب الأسطورة العربي نسجها حول المكان، وتختلف عن كل الأنواع التي سردناها، ذلك أن الجزيرة العربية مليئة بالآثار التي نبعت عن ملوكها الأولين، وذلك أن رحلة القاص العربي تجاوزت الجزيرة العربية بعد ذلك إلى أصقاع العالم الإسلامي في شرقه وغربه وكلها مليئة بالقبور، التي احتوت أجداث وكنوز الأمم السالفة والشعوب البائدة وكنوزها.

وقد اكتشف العرب هذه القصور وتلك القبور، وحول هذه الاكتشافات امتزجت الحقيقة بالخيال امتزاجا غريبا أنشأ نوعا فريدا من أنواع الحكايات الخرافية، انبعثت في كتب التاريخ والأدب حينا، وظهرت في ثنايا السير الشعبية الكثيرة حينا آخر. ولنا عند هذا النوع وقفة.

(٧)

تحفل كتب الأخبار وكتب التاريخ والسير، وكذلك تمتلئ كتب السير الشعبية القصصية بوقفات غريبة ومميزة عند بعض الأماكن الأثرية المدفونة والمخبأة للملوك السابقين والشعوب البائدة. ووقفة الكاتب تحكي القصص وتنسج الحكايات ليس حول الأثر نفسه، وإنما حول اكتشاف الأثر، وهي في بعض الأحيان تجعل الكشف نفسه، أو رؤية الأثر نفسه مجال الحكاية الخرافية، وهي في أحيان أخرى، تهتم بتفاصيل القبور والقصور المخبأة وما امتلأت بها من كنوز وذخائر، هي في أحيان كثيرة، وخاصة في السير الشعبية، تجد في هذا الكشف مادة جيدة لبناء جو خيالي مفعم بالطلاسم والأحاجي، التي يلذ لها عقل المتلقي، وتشحذ خياله، فتخلط بين التماثيل وأعوان الجان، وبين الكتابة الغريبة على الأعمدة والتماثيل، وبين تعاويذ السحر وطلاسم الكهانة، فحول مدينة إرم ذات العماد وكشفها ينسج القاص الشعبي نسيجا من أكثر ما أورده إغراقا في الخيال والإثارة: يقول وهب بن منبه محاولا تفسير آيات القرآن حول هذه الحادثة تفسيرا قصصيا (٢٧):

> «لما أرسل الله هودا إلى قومه من أبناء سام بن نوح كذبوه فوعدهم الجنة والنار، فعادوا إلى تكذيبه وقالوا له على لسان قائدهم: «يا هود أنت وعدتنا بالجنة ووصفتها لنا، وأوعدتنا

بالنار ووصفتها لنا في الآخرة. أما نحن فقد رأينا خير الدنيا، فلسنا تاركين الحاضر للغائب بقول قائل صادق أو كاذب، فنحن من قولك في شك، أو تبين لنا ما قلت عن أمر الجنة والنار. فأخرج لنا مدينة نسكنها ونسميها على اسم أبينا إرم بن سام بن نوح تكون لنا مفخرة إلى آخر الدهر».

وهم يسألونه هذا استهزاء به وسخرية. أما هود فقد أخبرهم أنه يخشى أن ينسوا الوفاء بالعهد. إن هو أخرج لهم المدينة، وأوعدهم إن كذبوا بعد رؤية المدينة أن يهلكهم الله بمثلة تكون عبرة على مر التاريخ. قال قائدهم البعيث:

الرأي أيها القوم أن نسأله أن يخرج لنا هذه المدينة في الحفيف، فقال لهم هود: على أن تعاهدوا الله بالإيمان ... قالوا:

لك علينا هذا يا هود، فسار معهم هود إلى نهر الحفيف وقال لهم: اذهبوا عني إلى نجاد الأحقاف، فإذا هب عليكم نسيم المسك أقبلتم إليّ... قال البعيث: هيا بنا ياقوم إلى نجاد الأحقاف نرقب أن يظهر لنا كذب هود.

وناجى هود ربه، فأخرج الله لهم قصور الياقوت على أعمدة اللؤلؤ والزمرد والدر والزبرجد وقصورا مليئة بلبن اللجين والعقيان، وقيعانها بالمسك والكافور والزعفران. فقال لهم البعيث:

حذار يا قوم، إن نورها يعشي العيون... حاذروا على عيونكم ... إياكم والهرب، لا تخافوا، لا تخافوا... ما هود إلا ساحر... ما هود إلا ساحر.

فقال لهم هود هذه التي اسمها إرم على اسم أبيكم، فإن آمنتم كان لكم بها فضيلة على الخلق إلى يوم القيامة، وإن رغمتم فإن الله قوي عزيز يهلككم كما أهلك من قبلكم ممن كان أشد منكم عتوا في الأرض، فأنا أعلم أنكم لم تؤمنوا، ولن يراها أحد من خلق الله إلا رجل من أمة محمد صلى الله عليه وسلم (٢٨).

استغل الكاتب هنا ورود ذكر للقصة في القرآن الكريم ليجري حولها الحوار والحدث ويثير الجدل والمناقشة، ثم ليضرب في الوصف ويثير الخيال بإبراز صورة المدينة الغريبة، ثم يسرع بالربط بين ظهورها والإسلام، ليربط

الحدث القديم بالتوقيت المعاصر له، وليخلق الرابطة الوجدانية بين متلقيه المسلم والحدث الذي رسمه وجال فيه وصال. يقول وهب [٢٩]: «رآها تميم الداري زمان عمر بن الخطاب».

وتميم الداري تدور حوله أساطير غريبة شبيهة بحكاية أوليس الإغريقي، ولكن تميما (وهو صاحبي مشهور، وهو أيضا أول من تصدى للقص في الإسلام) خرج هاربا من أرضه في الشام، وضل في البحر ـ كما ضل أوليس ـ ولاقى أهوالا وغرائب منها الجساسة والشيطان، قبل أن يصل إلى الرسول عليه السلام في مكة المكرمة، ويسلم على يديه ... والإيهام بأن كل هذه التفاصيل حقيقة يأتي من ذكر رؤية تميم لها. وتميم فيما يبدو من تاريخه شخصية تستهوي لب المتلقي وتستثير حواسه، أما كيف رأى تميم المدينة، وأين ذهبت، ولماذا اختفت، فليس من شأن كاتب الأسطورة العربي أن يجيب عن كل هذه الأسئلة.

ومن النوع الثاني الذي يصف فيه أديب الأسطورة واحدا من هذه الأماكن الأثرية ويستفيد من وجودها كعنصر من عناصر عمله القصصي، بقية حكاية الجرهمي التائه مع إياد بن نزار، فيحكي ابن منبه في كتابه «التيجان» [٣٠] إن إيادا بعد أن وصل بالحارث الجرهمي إلى مكة كما وعده، طلبَ منه أن ينجزه ما مناه من الثراء، فقال له الحارث:

«قم يا بني وامش بي إلى يسار قبر مضاض، فمضى يمشي به حتى إذا أتيا موضعا قال له: «ماذا أمامك يا بني؟»، وذكر إياد أن ليس أمامه إلا حجرة مطبقة على صخرة أخرى بينهما خلل يسير فأمره الحارث أن يدنو منه وأن يعينه على قلع الصخرة... حتى إذا اقتلعت رأى إياد أمامه سردابا تحت الأرض، فأمره الحارث الجرهمي أن يدخل السرداب معه، ولكن إيادا داخله خوف شديد وقال للحارث: ادخل؟ ... وكأني أسمع صفير الحيات، وهذه الريح الزهمة تنطح رؤوسنا فقال الحارث: بل تسير بين يدي ودع عنك الخوف... هيا.

فسار إياد بين يديه حتى أتيا صخرة مطبقة على صخرة ليس لهما عندها مسير، فأدخل الحارث يده اليمنى تحت الصخرة وهو ممسك عضد إياد بيده اليسرى. فقلبها، فإذا سرداب آخر أسفل من ذلك، فتولى إيادا الخوف فأخذ الحارث بمنكبه لئلا يهرب عنه وأدخله بين يديه، فسارا حتى أفضيا إلى دار تحت الأرض لم يدر إياد من أين كان ضياؤها... وحين أدرك الحارث خوف

إياد قال له... لا تخف مما ترى فإنك ستخلص من هنا وتمشي على الدنيا من نسلك قبائل وقبائل ... وما كاد الشيخ ينتهي من كلماته حتى ارتعدت فرائص إياد وقال في فزع:

أيها الشيخ هذا تنين هائل أسود، أحمر العينين، يجر عرفه جرا، يجول وسط الدار كأنه الجبل العظيم ... فقال له الحارث:

مكانك لا تتحرك فسيمضي عنك ... ومضى التنين واختفى كما قال الشيخ ... ثم استمرا في سيرهما حتى أتيا بيتا قد خلا، فإذا به أربعة أسرة، ثلاثة عليها ثلاثة رجال، وواحد ليس عليه شيء، ووسط البيت تل من الدر والياقوت واللجين والعقيان ... وهنا قال الحارث:

يا إياد، أما وعدتك بوقر جملك من هذا الذي تراه، فخذ وقر جملك إذ ليس لك غيره، فإن زدت غللت.

فأخذ إياد وقر جمله درا وياقوتا وذهبا، وأخذ خياره وترك بقيته آسفا ... وحين انتهى من ذلك قال له الحارث:

يا إياد أتعرف من هؤلاء الموتى؟

ولم يكن إياد يعرف فأخذ الشيخ يفسر له ما يرى... فقال:

أما السرير الخالي فهو سريري وهذه نهاية رحلتي، وأما هذا الذي على يسار عبدالمسيح نفيله أبوه ابن عبدالمدان، آخر ملوك جرهم. وما تبقى هو آخر ما تراه من ملك غابر وعز عريق، فاتعظ يا بني ولا تغرنك الدنيا.

وكان على رأس كل منهم لوح من رخام عليه كتابة ... وحين سأل إياد الحارث الجرهمي عن هذه الألواح أذن له في أن يذهب لقراءتها ... فعمد إياد إلى السرير الذي كان على يمين باب البيت، فأصاب شيخا كبير اللحية، أسيل الخد، تام العنف، مسجى وعليه ثياب كالرماد، فأخذ اللوح فقرأه، فإذا مكتوب فيه:

«أنا نفيلة بن عبدالمدان بن عبد باليل بن جرهم بن قحطان بن هود، عشت خمسمائة عام وقطعت غمور الأرض باطنها وظاهرها في طلب الثروة والملك، فلم يك ذلك ينجيني من الموت... ثم مال إياد إلى الثاني؛ «فإذا بفتى لم أر أجمل منه وجها كدارة القمر، ولحية سوداء قد بلغت بطنه وسترت صدره، عليه ثياب كالهباء، وأخذ اللوح الذي على رأسه فإذا مكتوب فيه:

«أنا عبدالمسيح بن نفيله بن عبد المدان، عشت مائة سنة وركبت مائة فرس وافتضضت مائة بكر، وقتلت مائة مبارز، وأخذني الموت غصبا وواراني أرضا».

فمال عنه إلى الآخر فأصاب شيخا كث اللحية، غائر الوجنتين، قصير العنق واسع المنكبين، عليه ثياب كالهواء، فأخذ اللوح عن رأسه فإذا مكتوب فيه:

«أنا مضاض بن عبدالمسيح، عشت ثلاثمائة عام، وأخذت مصر وبيت المقدس وهزمت الروم بالدروب، ولم يكن لي بد من الموت. وحين انتهى من ذلك اللوح قال له الجرهمي اقرأ اللوح المعلق فوق السرير الخالي...». فقال إياد متعجبا:

«ولكن أيها الشيخ كيف يكون في اللوح كتابة وأنت تقول إنه سريرك. وأنت بعد حي تعيش أمامي. فقال له: «وبعد حين لن أكون حيا... اقرأ... وحين تناول اللوح قرأ فيه... «أنا الحارث ابن مضاض، عشت أربعمائة سنة، ملكت مائة سنة، وجلت في الأرض ثلاثمائة سنة متغربا بعد هلاك قومي جرهم، ثم عدت إلى أرض القرار، إلى اليوم الموعود، فلكل عذاب نهاية».

وما إن انتهى من قراءة اللوح حتى قال له الحارث: «أعطني تلك القارورة التي في الكوة فقد انتهى أوان الطواف وحان حين القرار ... وحين أموت يا بني اخرج بحملك واذهب إلى قومك. وأعطاه إياد القارورة، فشرب الحارث نصفها وطلى جسده بنصفها، ثم صرخ صرخة هائلة وهو يرقد فوق السرير الخالي كأنه عليه منذ أجيال. وحين لف السكون إيادا هرع خارجا وهو ينتفض يحمل حمله من الدر والذهب، ولا يكاد يصدق بالنجاة (٣١).

هذا النموذج نوع مغاير للحكي العادي الذي شاهدناه في حكايتي تميم الداري وإرم ذات العماد، هنا نسيج قصصي استغل وجود هذه القبور المنتشرة بكثرة في الجزيرة ليكمل قصة الحارث التائه إكمالا دراميا يتفق مع فكرة العذرية العربية المتأصلة. فلكل شيء نهاية، ولا بد من أن تكون نهاية كل الأشياء هي الموت، وهو لهذا يجري مشهده الأخير في هذه القصة الطويلة داخل مقبرة.

ومن الواضح أن المقبرة من المقابر الأثرية التي وضعت فيها الجثث محنطة، وأخفيت بمهارة عن عبث اللصوص. ولكنها من المقابر، التي تستهوي اللصوص ليغامروا بالبحث فيها عن الذهب والدر، وربط تجاسر إياد بن نزار الذي لا شك كان منبعه العثور على قبر من هذه القبور بقصة الحارث التائه ورحلته إلى مكة، وبحثه عمن يقوده إلى القبر ليجزيه بالكنز، يصلح تعليلا قصصيا جيدا. وهو يكشف عن قدرة كاملة على خلق الحدث وتركيب أجزاء القصة لتمتلئ بالحركة والتراكب المستمر والتشويق الدائم. أما عن استغلال التنين في

هذه القصة استغلالا عابرا، فيبدو أن أديب الأسطورة العربي هنا سمع سماعا عن وجود جبل وأجهزة ميكانيكية استعان بها أصحاب القبور لإخفائها لصد اللصوص والعابثين عنها، ولكنه لم يستغل هذه النقطة استغلالا كافيا، لأنها ما كانت تعنيه في شيء، إلا أننا نجد استدلالا دقيقا يكاد يصف المغامرة الكاملة التي تدور حول اكتشاف مقبرة وضعت لها كل التمويهات اللازمة لحمايتها، في قصة لعب فيها خيال أديب الأسطورة العربي فأجاد وأتقن.

(٨)

الأساطير التي نسجها القاص العربي حول اكتشاف الأمكنة ثروة ضخمة لأديب الأسطورة العربي، من أجملها ما دار من وصف لداخل المقابر، وما ابتدعه خيال الأديب حول طلاسم هذه المقابر وأسوارها. والعجيب أنها ترد في كتاب «التيجان» بعنوان نادر تماما في هذا الكتاب، وهو أشبه بالعناوين التي نجدها في «ألف ليلة»، مثلا يقول ابن هشام (٣٢):

«قصة المغارة التي فيها شداد بن عاد والصعاليك الثلاثة حين دخلوها وما جرى عليهم ....». ولعل ذكر كلمة قصة هنا من أقدم المواضع التي ورد فيها هذا اللفظ للتعبير عن هذا النوع الأدبي، واستعمال ابن هشام لها يكشف عن فهم أديب الأسطورة العربي لنوع العمل الأدبي الذي يقدمه.

والملاحظة الثانية التي تستوقفنا هي هذه النسبة التي تعودنا أن نجدها في عنونة الأحاديث النبوية الشريفة مثل قول ابن هشام: «حدثنا زياد بن عبدالملك البكائي عن محمد بن إسحاق المطلبي عن عبيد بن شريه الجرهمي...». ولعل القاص هنا يلجأ إلى هذه النسبة للدلالة على صدق روايته، وليلبس قصته ثوب الحقيقة العلمية، وهو خطأ وقع فيه القصاص وأدباء الأسطورة العرب، فأضر بهم ضررا بليغا حين حاسبهم أهل العلم بمنطق العلماء فرفضوا أعمالهم كلها، ولم يستطيعوا أن يدركوا أنها تدخل في باب الفن والإبداع. يقول ابن هشام (٣٣): «قال عبيد حدثنا شيخ من أهل اليمن بصنعاء عام الردة وكان معمرا عالما بملوك حمير وأمورها قال لنا: كان باليمن رجل من عاد بن قحطان، كان يقال له الهميسع بن بكر، وكان جسورا لا يهاب أمرا، وكان يعرف بذلك، وكانت الصعاليك تقصده من آفاق الأرض، وكان أكثر طلبه المغارات يطلبها في جبال اليمن وعمان والبحرين. وأتاه رجل فاتك من عبس وآخر من خزاعة وكانا صعلوكين جسورين... فقال له العبسي: «يا هميسع، جئناك

نستعين بك وتستعين بنا»... وقال الخزاعي: «احملنا من أمرك على ما تريد، فنحن معك، نبلغ معك مرادنا ونبلغك مرادك من أي شيء». وكان الهميسع يقصد جبلا عليه غابة من الثعابين لا ترام، فكان يخاف منه ويرتد، فلما جاءه الصعلوكان تشجع بهما، فقصد وإياهما الجبل، وقد أخذ سيفه وزناده ومشاعله وزاده، وسار بهما حتى وصل إلى الجبل، فقال العبسي ما كل هذه الثعابين؟ وقال الخزاعي.. فلنثبت لها، وما اقترب منا قتلناه بسيوفنا... ولكن الهميسع قال لهما: بل هي تهرب كلما تبعناها فاتبعاني.

ولم يزالوا تتراءى لهم الثعابين وتهرب حتى بلغوا كهفا عظيما، فقال الهميسع: أحس كأن الجبل على أكتافنا عظما وثقلا، وأحس الخزاعي بالخوف فقال: لقد دخلت قلبي وحشة عظيمة.

ثم سمعوا دويا وزمجرة ريا ح... وعلى باب الكهف رأوا نقشا يقول:

لا يدخل البيت إلا ذو مخاطرة أو جاهل بدخول الكهف مغرور

إن الذي عنده الآجال حاضرة موكل بالذي يغشاه مأمور

واشتد خوف الخزاعي، وبدأ يحس بالانهيار، فقال له العبسي:

بي مثل ما بك من الجزع يا خزاعي، ولكن اثبت على الكرب ينجلِ ...»

ولكن الخزاعي قال له: «لا قبل لي بهذا، فأنا ما عشت لأواجه هذا التهديد المجهول. إن الموت يترصدنا يا صاحبي». فقال الهميسع:

أهذا وعدك لي بالثبات ونيل المراد في أي مكان.

فرد الخزاعي وقال: يا هميسع قد عاش في الدنيا كثير ممن لم تبلغ نفسه هذا المبلغ. امش أنت مع العبسي ودعني وشأني. ثم تركهما ومضى إلى حال سبيله، أما الهميسع والعبسي فقد واصلا السير في الكهف، وبينما هما يمضيان في السير إذا بحيات يصفرن عن يمين وشمال، ورياح تجري عليهما من داخل الكهف، وسمعا دويا من داخل الكهف يهز القلوب؛ فقال العبسي...

لقد حملت نفسك على مكروه يا هميسع، أعلى يقين أنت من هذا الكهف؟»، فقال الهميسع ما تيقنت إلا ما رأته عيناي، وسأمضي مهما كان الأمر... فقال العبسي:

هل جئت بنا هنا لنهارش الثعابين... لحظة يا هميسع... اسمع لي...

ولكن الهميسع لم يسمع له، بل أمره أن يتبعه، فقال العبسي:

أأبيع مهجتي ببخس يا هميسع؟ لقد بعت أنت نفسك من دهرك بأبخس ثمن، أفلا تسمع كلامي فنعود. فقال الهميسع بإصرار:

بل نمضي في الطريق إلى نهايته، فقال العبسي: وهذه هي نهايته، ألا ترى هذا الباب الضخم، وألا تسمع كل هذا الدوي وهذا الفحيح والحسيس والهينمة.

انظر لرحلك لا يساق فإنه ... حتم الحمام إلى العرين يساق

يا ساكني جبل شمام لعله ... يؤتى بما اجتبتما الميثاق

قوموا إلى الأنسي إن محله ... يدعو إلى يوم الفراق فراق

ونظر الهميسع إلى الباب فوجد عليه نقشا يقول:

فقال العبسي:

هذا كلام الشياطين... لا... لا مقام لي هنا... فصاح الهميسع:

يا عبسي... ارجع يا عبسي... ولكن العبسي قال...

لا، لن أعود... قاتل الله أخا عاد ما أجسره.

ومضى العبسي، أما هميسع فقد هم أن يفر، ثم حملته نفسه على الأصعب، ومضى حتى بلغ بابا هو أعظم هولا وأشد وحشة، وعليه كتابة قرأها الهميسع ... جاء فيها:

قد كان فيما قد مضى واعظ ... لنفسك البنية المسمعة

إن جهل الجاهل ما قد أتى ... وكان حينا قلبه في دعة

وتماسك الهميسع، رغم كل ما كان يحسه من خوف يجتاح قلبه، ودخل الباب الثالث فسمع دويا عظيما كالرعد، ولم يكن هذا الدوي إلا زمجرة تنين أحمر فاتح فاه، فولى هميسع هاربا إلى الخلف فسكن حس التنين، فوقف العادي يحدث نفسه:

«لقد رآني، ولو كان حيوانا لم يدعني، وما هو إلا طلسم فلأرجع ثانية».

وهرب هميسع، ولكنه حين هرب خفت صوت التنين وكف عن طلبه، فأدرك أن التنين يتحرك عندما يبلغ سيره موضعا معينا، فأقبل يمشي قليلا قليلا ... ويخفف وطء قدميه، حتى وضع قدمه في موضع ... فقال لنفسه ... هنا سر طلسمه ... فلأحفر هنا عند هذا الموضع، فحركته مرتبطة بأن أضع قدمي عليه.

فحفر فظهرت له سلاسل على بكرات، وظل يحفر إلى أن سقط أمامه التنين ساكت الحركة، خالي الحس، فاقترب منه فإذا به من معدن وقلع عينيه، فإذا هما ياقوتتان حمراوان لا قيمة لهما ... وسار هميسع حتى انتهى إلى باب هو أعظم هولا وأشد وحشة، فلما هم أن يفتحه سمع دويا عظيما وزئيرا مخيفا... وإذا به أمام أسد مخيف أشد هولا من ذلك التنين، فحدث نفسه قائلا: «أحسب أن خطره لا يزيد على خطره، فلأتأخر عنه وأتقدم وأعرف خبره»، وسرعان ما أدرك مكان حركته فحفر حتى وصل إلى السلاسل كما صنع بالتنين، حتى أبطل حركته وسقط الأسد أمامه كما سقط التنين ... وقلع عينيه، فإذا هما ياقوتتان حمراوان لا قيمة لهما.

ثم دخل الباب، فإذا هو بدار عظيمة وفيها بيت، وفي وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق، وسقف البيت مرصع بأصناف اليواقيت، وعلى رأسه لوح من ذهب مكتوب فيه...

«أنا شداد بن عاد، عشت خمسائة عام، وافتضضت فيها ألف بكر، وقتلت آلف مبارز، وركبت آلف جواد من عتاق الخيل».

حدثني هميسع قال:

ثم مال هميسع إلى الركن الذي عن يمينه، فإذا هو سرير من ذهب وعليه جاريتان فوق رأسيهما في الحائط لوح من ذهب مكتوب عليه ... «أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد ... أتت علينا أزمان أنفقنا فيها الطارف والتليد على عبيدنا، ثم طلبنا صاع بر بصاع من در، فلم نجد ... فمن رآنا فلا يثق بالزمان، وليكن على بيان، فإنه يحدث العز والهوان «فأخذ الألواح وما استطاع حمله من در وجوهر وياقوت وخرج» (٣٤).

وهكذا تنتهي حكاية الكشف عن هذا الأثر أو عن هذا الكنز أو هذه المقبرة، وهي القصة التي أسماها ابن هشام (٣٥) «قصة المغارة التي فيها شداد بن عاد والصعاليك الثلاثة، حين دخلوها وما جرى عليهم».

والملمح الأساسي هنا هو هذا التتبع كامل الدقة لحركة ما أسماه الهميسع بالطلاسم، وما يمكن أن نسميه بالتمويهات والحيل الميكانيكية التي وضعت لحراسة هذه المقابر من العبث... إلا أننا نلاحظ وقفة أديب الأسطورة العربي عند الحركة النفسية لدى الصعاليك الثلاثة، وكيف ومتى أصاب اثنين منهما الهلع فوليا الأدبار.

ونلاحظ أيضا أن القصة تقف وحدها من دون ارتباط بما يحدث قبلها أو يحدث بعدها، ولم يوردها ابن هشام إلا في نهاية قصة شداد بن عاد، وربما أيضا للتدليل على صدق حديثه عن شداد وصدق ما نسميه من أحداث آلية، بحيث يشعر المتلقي بأن هناك من عثر على قبر شداد، وأن هذا القبر كان يضم جسدا لشداد، فشداد إذن كيان حقيقي وجد في حقبة من حقب التاريخ، وما رواه القصاص عنه ليس ابتداعا من فراغ.

والملمح الرئيسي الثاني هنا هو استخدام الشعر ليس في التعبير عن حالة يمر بها قائل الشعر، وإنما في إحداث التأثير المطلوب في قارئ الشعر من خوف وهلع يدعو إلى الفرار والهرب.. إلا أننا نلاحظ أن الشعر الذي أريد به أن يكون على لسان الجن فيه من المغالطة اللفظية ما يتيح الفرصة لادعاء أن لغته هي من لغة الجان.

كما أننا نلاحظ أن كلمات شداد، وكذلك كلمات الجاريتين، قد أتبعت بأبيات منحولة لهم وهي لا تضيف جديدا إلى الكلام النثري، إلا أنها تؤكد الكلام وتعيد معانيه، ربما لأن العرب تصدق ما هو شعر، وربما لأنهم يقدرون الشعر ويحبون أن يسمعوا ما جاء نثرا معطى إليهم منظوما نظما شعريا. ونحن لم نورد هذا الشعر لتفاهته وعدم جدواه، وإن كان يفيد الدارس الذي يريد البحث عن دلالات استعمال الشعر عند أديب الأسطورة العربي ومجالات خدمته لعمله القصصي.

وإذا كنا قد رأينا ذكر الأمكنة واكتشافها، كما رأينا الدور الذي قام به أديب الأسطورة العربي في استغلال أماكن الآثار عند اكتشافها، وما يمكن أن يفيده من عناصرها وأسرارها وما حولها من طلاسم أو من حيل ميكانيكية في صيانتها، لنسجه المغامرات القصصية التي تعطي هذه الأماكن قيمة قصصية أو درامية مهمة، فإن القاص العربي لم يقف في استغلاله لهذه الأماكن عند هذا الحد، بل لقد استطاع أن يحيل هذه البقايا القائمة كشواهد على عصور سحيقة في القدم، وشعوب بائدة مجالا لحركة الرمز عنده في العمل القصصي... ولعل أروع شواهد هذا الاستغلال نجدها عند أديب الأسطورة الشعبي الذي أبدع سيرة سيف بن ذي يزن في فصل خاص ومهم ندر من اهتم به من الدارسين على خطره وأهميته الفنية.

(٩)

ولنتناول الآن هذا الفصل المهم من سيرة سيف بن ذي يزن، حيث تصل أسطورة المكان إلى قمتها من ناحية قدرة كاتب الأسطورة العربي على استغلالها استغلالا قصصيا رائعا، بحيث يمتزج المكان الأثري ـ الذي هو من مشاهدات الكاتب ـ ليصبح جزءا عضويا من العمل القصصي نفسه، يسهم في الحدث ويثريه، بل يدور جزء من الحدث ملتحما بأجزاء المقبرة الأثرية التي يقف عندها القصاص... فليست المسألة عند كاتب سيرة ابن ذي يزن أسطورة قديمة حول مكان أثري، أو مغامرة لاكتشاف ذلك المكان يحوطها الغموض ويغذيها الخيال، وإنما المسألة عنده استغلال فني كامل... يقول كاتب سيف بن ذي يزن [٣٦]:

«مضى الملك سيف يسير وهو يقتات من نبات الأزن، ويشرب من عيون الماء مدة ستين يوما، حتى ضاق به الأمر وتولاه اليأس وملأته الحيرة... وإذا به يرى جبلين عاليين أحدهما أبيض عن يمين، والثاني أسمر عن يسار... وبين الجبلين بحر متلاطم الأمواج. وكان سيره يؤدي به إلى الجبل الأحمر، فسار إليه ومضى يصعد عليه وقد لمح في قمته بيتا من الحجر، وفي وسطه عمود طوله عشرون ذراعا، وكان كلما ارتفع في صعوده ظهر البيت والعمود واشتد وضوحهما... ونظر سيف إلى الجبل الآخر، فإذا على قمته قصر عجيب غريب، وفي وسطه عمود كذلك الذي يتوسط البيت الحجري، فتعجب الملك سيف واندهش، إلا أنه واصل صعوده حتى وصل إلى ذلك البيت ووقف ببابه وهو يصيح.

يا من تسكنون هذا البيت عليكم السلام... فسمع صوتا رد عليه:

ـ أهلا وسهلا بالملك سيف بن ذي يزن.

وبينما سيف في دهشته فُتح الباب وخرج منه شخص طويل القامة، على وجهه آثار العبادة فقال له:

ـ كيف عرفت اسمي حتى قبل أن تراني... فرد عليه قائلا:

إن لي عشرين عاما هنا انتظرك حتى أساعدك في قضاء حاجتك، ومن قبلي كان ينتظرك أبي، ومن قبله جدي... والآن ادخل لتستريح من عناء السفر، وتأكل من الزاد ما يسد رمقك.

وقاده إلى داخل الدار حيث وجدها مفروشة أحسن الفرش، وحيث وجد الطعام معدا، فجلس إليه وأقبل عليه إقبال الجائع الذي لم يأكل طعاما حقيقيا ستين يوما كاملة، وصاحبه يسامره في أثناء الطعام ويقول له:

لقد كان أبي وكيلا مع هذه الذخائر التي هي باسمك في هذا المكان، وأنا ورثت هذا التوكيل من بعده... فقال الملك سيف. ومن صاحب هذه الذخائر التي تتحدث عنها؟ فرد عليه قائلا:

إنها ذخائر جدك الأعلى سام ابن نبي الله نوح عليه السلام، وقد أوصى بها لك بعد مماته... فقال الملك سيف: وتريد أن تقول إن جدك عاصر الملك سام... فقال له:

بل ورثها عن أبيه عن جده، جيلا بعد جيل... فقال سيف وهو يأكل:

ولكن ما اسمك بين الحكماء... فقال الرجل اسمي أخميم الطالب... وبعد أن تستريح الليلة سأقودك في الصباح إلى الذخائر المرصودة باسمك بإذن الله.

وما أن أشرق الصباح حتى قاد أخميم الطالب الملك سيف إلى العمود في وسط البيت، فرآه مليئا بكتابة غامضة كالطلاسم، فالتفت إلى أخميم وقال له:

ماذا تريدني أن أفعل أيها الحكيم؟ فقال له أخميم:

انظر إلى هذا العمود إن كنت تستطيع أن ترقاه... فقال سيف:

هذا سهل، فإني أرى درجات خارجة منه، كما أرى حلقات أستطيع أن أعتمد عليها في صعودي... فقال له أخميم:

هذه أولى العلامات، لأن غيرك لايرى هذه الدرجات والحلقات، فاصعد باسم الله. وظل الملك سيف يصعد ويصعد حتى وصل إلى قمة العمود... فقال له أخميم الطالب:

ماذا ترى في آخر العمود؟

قال الملك سيف:

أرى نقشا في الحجر كأثر قدمين في الرمال... فقال له أخميم:

إذن ضع قدميك فوق الأثر... ففعل الملك سيف هذا، وإذ بقدميه تقعان فوق الأثر تماما، فأخبر بهذا الحكيم أخميم الذي قال له:

انظر أمامك... ماذا ترى على الجبل الآخر؟ قال سيف:

أرى أمامي عمودا كهذا العمود، كما أرى عليه نقشا لقدمين كالنقش الذي أقف عليه...

قال أخميم:

إذن اقفز هذه المسافة.

ـ وتحتي هذا البحر المتلاطم؟

فقال أخميم:

توكل على الله واقفز، فما أنشئ كل هذا إلا من أجلك.

ونظر الملك سيف إلى السماء، وأسلم أمره إلى خالقه، ثم قفز بكل قوته... وإذ به يجد نفسه واقفا فوق القدمين المنقوشين على أعلى العمود الآخر، وأمامه القصر العجيب الغريب، فحمد الله وشكره، والتفت عن يمينه، فإذا به يجد أخميم الطالب إلى جواره كأنه قرينه. فقال له:

ماذا ترى يا أخميم؟ فقال أخميم الطالب:

يا ولدي، أنت الذي دلت عليك العلوم والأفلاك، فانزل يا سيدي إلى القصر واطرق بابه، فإذا سمعت القائل يقول: من بالباب فأخبرهم باسمك وحسَبك يفتحوا لك، فادخل ولا تخف... والتفت إلى يمينك تجد سريرا مقاما، فاقصد إليه وارفع الستائر عنه وقف إلى يمينه وقل له:

يا ملك، أنا الذي تجاوزت له عن ذخيرتك بعد انتقالك من دار الفناء إلى دار البقاء، فإن سمحت نفسك فأعطني ما وعدتني من الذخائر، فيحرك يده الشمال ثم يده اليمين فانظر الى صدره تجد لوحا من الذهب الأحمر، وله سلسلة من الفضة، فأخرج السلسلة وفكها من رقبته وخذ اللوح وقل له:

جزاك الله الجنة... واخرج في الحال ولا تلتفت إلى اليمين أو اليسار... فنزل الملك سيف من فوق العمود، وسار إلى القصر ودخله، فوجد ما أخبره به أخميم فأخذ اللوح من عنق الملك المسجى على السرير وعاد به إلى أخميم الذي قال له:

ضع اللوح هنا أمامي، وعد ثانية إلى القصر، فستجد إلى جوار السرير سيفا في قرابه، فقل للملك: يا ملك، اسمح لي أن آخذ السيف وأجاهد به في سبيل الله، فيحرك ذراعه، فامض وخذه وتقلد به وعد في الحال، وإياك أن تفعل خلاف هذا، وحذار أن تجرد السيف من غمده.

فمضى الملك سيف إلى داخل القصر كما أمره أخميم الطالب، وأخذ السيف كما علمه، إلا أن شكل الغمد لم يعجبه فقد بدا كأنه قد أكله الصدأ، فأراد أن يرمي بالغمد، وإذا بالصدأ الذي عليه يقع عندما حاول تجريد السيف وامتلأ المكان بصرخات كالرعد، فأسرع يعيد السيف إلى غمده، وقد تكشف له الصدأ عن ذهب خالص فرح به وسمع صوتا يقول:

يا ملك سيف، لا تجرد السيف هنا مرة أخرى، واخرج قبل أن يصيبك مكروه، فاتجه سيف إلى باب الخروج،ولكنه قبل أن يخرج عاد ينظر إلى السرير وقد ملأه الفضول وتملكته غريزة حب الاستطلاع، وتردد لحظات، ثم ما لبث أن غلبه الضعف الإنساني؛ فعاد إلى السرير، وقد قرر أن يرى وجه هذا الملك الذي يحرك يده وهو ميت، ليعرف هل هو حقا ميت أم حي...؟

ثم أخذ يرفع اللثام الثاني ويده ترتجف، ومد يده إلى اللثام الثالث فامتلأ قلبه بالرعب، وحاول أن يرفعه لينظر في وجه سام بن نوح، فإذا به يحس بالسرير يرتج والقصر كله يهتز وسمع صوتا يصرخ فيه:

يا قليل الأدب، هل بلغت بك الجرأة أن تكشف عن وجوه أولاد الأنبياء بعد ما أولوك من الجميل والإحسان.

وأحس الملك سيف بأن الأرض قد خسفت به، وبأنه يطير في الهواء تتقاذفه أيد جبارة لا يراها، وقد امتلأ المكان بالصرخات والزعقات، واهتزت جنبات القصر كله كأن شيئا يهزه ويهدمه... وسرعان ما رأى نفسه مرميا خارج باب القصر، ثم غاب عن الوعي.

وعندما فتح الملك سيف عينيه رأى أخميم الطالب جالسا عند رأسه يرقبه، فلما رآه أخميم الطالب يحرك رأسه، قال له:

ألم أحذرك يا ملك، والآن هذا فراق بيننا... فقال سيف كيف تتركني يا حكيم هنا... وأنا لا أعرف كيف أعود؟

هذا قدرك تتحمله وحدك، ولولا أنك تتقلد هذا السيف لكنت مت من زمن...

واعتدل سيف في مكانه ليرد على أخميم، فلم يجده، وقام يبحث عنه، ولكن أخميم كان قد اختفى... وأحس سيف بالوحدة والوحشة، وجعل يتجول حول العمود وهو لا يستطيع الاقتراب من القصر، وعندما يئس من وجود منقذ تحول إلى العمود وصعد عليه، وامتلأ قلبه بالرعب وأحس بقدميه ترتجفان من تحته، وأيقن أنه لن يستطيع الوثوب، وإن وثب فلن يصل إلى العمود الآخر، كالمرة الأولى، فنزل يائسا وارتمى إلى جوار العمود وهو يبكي كمدا وقهرا... وظل في مكانه إلى أن أدركه الليل... فنام نوما متقطعا قلقا وصوت البحر من حوله يتعالى، وصورة ما حدث له في القصر تبدو لعينيه،

وتلك الأصوات والصرخات العالية تثقب أذنيه، وما أن طلع الصباح حتى قام يتجول من جديد، ودار حول القصر ليجد له مخرجا، فإذا به يتأكد أن الجبل الذي يقف عليه تحيطه المياه من كل جانب، وأن لا سبيل إلى الهرب، وعند الغروب كان التجوال قد أنهكه والجوع قد هد قواه، فارتمى يبكي إلى جوار العمود، إلى أن راح في نوم متقطع قلق... وعندما استيقظ في الصباح كان الجوع قد اشتد به، ومضى يجوب المكان بحثا عن أي شيء يؤكل فلم يجد، وعندما عاد إلى جوار العمود تأكد أنه إن مكث في مكانه مات جوعا.

ولم يجد الملك سيف أمامه إلا أن يخاطر بمحاولة القفز من العمود، مؤملا أن يصل إلى العمود الآخر، فتحايل على نفسه وصعد إلى أعلى العمود، ووقف على القدمين المنحوتتين في الصخر، وأسلم أمره إلى الله، ثم أغمض عينيه وقفز بكل قوة، ولم يشعر الملك سيف إلا وهو في قلب الماء... وقد أحاطته الظلمة، ومضى يغوص إلى القاع، فضرب الماء بقدمه بشدة، فارتفع إلى السطح، وحاول أن يعوم ولكن ملابسه كانت تعوقه، فأخذ يتخفف منها، إلا من سيفه وقميصه وعمامته. والماء المتلاطم يتقاذفه كالكرة العاجزة ذات اليمين وذات اليسار، وهو يحاول أن يعوم مرة على ظهره ومرة على صدره، والتيار يجرفه بشدة.

ولمح الملك سيف ـ وهو وسط الماء ـ صخرة الجبل الآخر، فأخذ يتجه إليها... واستجمع كل ما بقي من قوته وهو يشد من عزيمته ويضرب الماء بذراعيه في عنف وقوة، وأخذ يقترب من الصخرة تدريجيا، وكلما ازداد اقترابه ازدادت ضرباته قوة، ومقاومته للأمواج العنيفة شدة، حتى أصبحت الصخرة أمامه لا يفصله عنها إلا مسافة قصيرة.

وأحس في نفسه العجز والقصور، وأحس أن قواه تخور، فجمع ما تبقى من إرادته وقوته وضرب في الماء ضربات متتالية، فإذا به يلمس الحجر، واشتد به الفرح وملأ قلبه الأمل، ولكنه ما كاد يمد يده إلى الحجر ليمسك به حتى انزلقت يده على الحجر الأملس وأبعده الماء قليلا عنه، فعاد يحاول من جديد وقد أشرف على اليأس، فإذا بيده تلامس الحجر مرة ثانية وتنزلق عليه، وأحس بالماء يجذبه بعيدا عن الحجر، فعاد يستجمع ما تبقى له من قوة، وأخذ يضرب الماء ضربات اليأس، حتى لمست يده الحجر مرة ثالثة، ولكنها عادت تنزلق عليه وتهاوت نفسه وارتخت يداه، وإذ به يحس بنفسه

كالقشة وسط الماء، لتعود به الأمواج بعيدا عن الصخرة، وما كاد يفيق إلى نفسه حتى وجد الماء يجذبه بشدة إلى دوامة هائلة، وحاول المقاومة، ولكن الوقت كان قد فات... وإذ بالماء يلفه ويطويه، ثم يدفعه في سرعة هائلة إلى فوهة فتحة ضخمة في وسط الجبل... وحاول أن يبتعد عن الفوهة المظلمة السوداء... ولكن الأمواج ظلت تحمله حملا وتسير به حثيثا إلى هذه الفوهة التي تمتص الماء في هدير مخيف وصوت كالرعد القاصف. وما هي إلا لحظات حتى أحس بنفسه يتخبط في صخر أملس، والظلام يطبق عليه، والفوهة السوداء تبتلعه مع ما تبتلع من ماء.

في هذه الحادثة من سيرة سيف بن ذي يزن يجد كاتب «أضواء على السير الشعبية» واحدا من المواقف التي ترمز إلى تطلع الإنسان إلى المعرفة وحيرته في سبيل الحصول عليها، وهو يقول عن احتواء النفق المظلم للملك سيف: «هذا النفق المظلم الرهيب الذي امتص الملك سيفا في أعماقه كأنما يرمز به الكاتب إلى الموت الذي هو ثمن من الأثمان الرهيبة التي يدفعها الإنسان في سبيل المعرفة» (٣٧). ويؤكد الكاتب هذا المعنى حين يقول: «وليست هذه هي الحادثة الوحيدة التي يرسم فيها المؤلف موقف الإنسان المتطلع إلى المعرفة وحيرته في سبيل الحصول عليها» (٣٨).

ونحن نرى أن المؤلف هنا لم يستخدم الأسطورة ليؤكد المضمون الفني لعمله وحسب، وإنما استخدمها كجزء من بنائه القصصي نفسه، فليست هي واحدة من المغامرات المتشابهة التي يلجأ إليها القاص الشعبي، والتي يمكن الاستغناء بواحدة منها عن باقيها، وليست هي في الوقت نفسه إضافة إلى التشويق وإعطاء المجال للحركة والإثارة، وإنما هي جزء مكون من بناء الشخصية، ووسيلة لجأ إليها أديب الأسطورة العربي ليستغل هذا الشكل الموجود بكثرة ـ كما قلنا ـ في كتب الأدب وكتب التاريخ استغلالا قصصيا وروائيا عضويا بالفعل. هذا الاستغلال يمثل قمة عمل أديب الأسطورة العربي في أسطورة المكان، وخاصة في الأسطورة التي تدور حول العثور على الأماكن الأثرية، أو بمعنى أصح حول أسطورة استغلال وجود هذه الأماكن الأثرية في العمل الروائي.

فالملك سام في الوصف الذي أورده المؤلف يحوط وجهه أكثر من لثام ونور ثبت أمامنا صورة المومياوات المصرية وطريقة تحنيطها، وشكلها الخارجي بعد التحنيط والقناع الذهبي والخشبي أو الحجري الملون، الذي يمثل الوجه،

والذي يخيل أن الوجه نضر وباق... ومما يؤكد صورة المقبرة المصرية القديمة الإلحاح على وجود الذخائر إلى جوار الملك الميت كالسيف واللوح، مما هو سمة بارزة في المقابر الفرعونية، حيث يدفن الملك ومعه كل ملابسه وأهم مقتنياته. ويزيد هذا الاتجاه تأكيدا صورة العواميد التي تتحدث عنها القصة، والمليئة بالنقوش، التي تقترب جدا من شكل المسلات المصرية وما عليها من نقوش، بل إن المنظر نفسه الذي وقف عنده المؤلف، وهو منظر العمودين يفصلهما بحر واسع عريض يحيل إحالة مباشرة إلى أرض مصر، وإلى النيل وما على ضفتيه من آثار، وخاصة في منطقة الأقصر.

(١٠)

أعادت لنا الحكايات الشعبية، التي اهتمت بالمكان، الكثير من الموروث الشعبي الضائع، أو الذي أُهمل باعتباره يحتوي على الكثير من بقايا العبادات القديمة التي رفضها الإسلام، ورفض معها كل ما ارتبط منها بموروث قولي، كما رفض العلماء والمسلمون الكثير من هذه الحكايات، لأن معظم رواتها وحفظتها الأصليين كانوا من اليهود المعمرين، الذين اختلطت في ذاكرتهم الحكايات اليهودية الشعبية، بالمقولات الدينية اليهودية المحفوظة، وأسموا - أي العلماء المسلمون - هذا الخليط باسم الإسرائيليات، وقد بدأ اهتمام أديب الأسطورة العربية بهذه الحكايات الشعبية أو الخرافية منذ زمن باكر، أي في عصر التجميع لأهميتها في تسليط بعض الأضواء على أسماء بعض الأماكن والشخصيات الواردة في القرآن الكريم (٣٩)، ولهذا ظهرت بصورة مكثفة في كتب «عصر التجميع»، كالسيرة النبوية لابن إسحاق، والتيجان لوهب بن منبه وأخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه الجرهمي، والعرائس للثعلبي، في هذه الكتب كانت الحكايات الشعبية تقدم كجزء من التاريخ، وهذا أفقدها مصداقيتها عند المفسرين من ناحية، وعند المتلقين لها بعد هذا من ناحية أخرى، ولكن الوضع تغير في المرحلة التالية وهي «مرحلة التأليف» (٤٠)، فقد غدت هذه الحكايات مجرد مادة للمؤلف الجديد الذي يهدف أساسا إلى إدخال هذه الحكايات في الإطار الإسلامي فلسفة وفهما، وبحيث لا تتعارض مع المفهوم الإسلامي الذي أُرسيت قواعده عند مفكري هذا العصر، ولهذا كانت جهودهم في إعادة الصياغة تتجه إلى تجميع الروايات المختلفة التي ذكرها رواة عصر التجميع، وتمحيصها، وإخضاعها

أولا للمصفاة الإسلامية الهائلة التي غربلت الكثير منها، ثم إخضاعها للعقل والمصداقية العقلية، وللصدق الفني الذي بدأ يحوّل هذه الحكايات من وجودها الشعبي التلقائي إلى وجود أدبي فني جديد يخضع، إلى حد كبير، إلى أصول الحكي الفني، ويقترب من العمل الأدبي، قدر ابتعاده عن الرواية الشعبية المحضة، فقد بدأت في هذا العصر مرحلة الكتابة، وابتدأت مرحلة الرواية الشفهية تتراجع تدريجيا... وبدأت هذه الأعمال تدخل في حيز الأدب الشعبي، وتخرج من العطاء الفولكلوري الشفهي [٤١]، وتلتزم بنوع من الشكل والفنية، يسمح، بعد حين، بدخولها القصصي إلى الأدب الشعبي، في صورته الدرامية المتكاملة، مما عرفناه باسم السير الشعبية العربية [٤٢].

وقد حاولنا في هذا الكتاب ـ أديب الأسطورة عند العرب ـ [٤٣]، في الأجزاء الخاصة بأسطورة المكان أن نقدم محتواها الفني، وقدرتها على التعبير الدرامي الذي يجعلها قابلة لأن تعيد حياتها، في هذا العصر، بصورة أدب العصر وإمكاناته الفنية والدرامية معا، مما يشي بأن أديب الأسطورة العربي، ظل ـ من عصر إلى عصر ـ يقدم عطاءه الفني طبقا لما وصل إليه الفن الروائي من تطور في الأداة، والفنية، والعطاء الأدبي ـ ليظل أديب الأسطورة العربي ابن تراثه وابن عصره بصفة دائمة ومستمرة ومتطورة. ولعلنا قدمنا في هذا الكتاب نموذجا لهذا في الفصل الخاص بالفابولا، أو أسطورة الحيوان، أو حكايات الحيوان الخرافية، وكيف تطورت على يد كاتب عصر التأليف ابن المقفع، إلى إبداع روائي كامل يحمل هموم العصر وقضاياه [٤٤]، ولعل ابن المقفع كان البداية الحقيقية ـ من الناحية الفنية والإبداعية ـ لظهور عصر الإبداع بعد عصري التجميع والتأليف، حيث يحمل العمل الأدبي الأسطوري، روح إبداع العصر الذي كتب فيه لا العصر الذي حدث فيه. وهذه قضية مهمة جدا في الأدب الشعبي. فمقياس النقد في الأدب الإبداعي الذاتي يبحث دائما عن الصدق الفني بين النص الأدبي ومبدعه وعصره، أما مقياس النقد الشعبي جمعي التأليف وجمعي العطاء، فهو أمام صدقين: الأول هو الصدق التاريخي للحدث في زمنه وبيئته الشعبيين مع الصدق اللغوي والفولكلوري في العادات والتقاليد والثقافة، والثاني هو الصدق الفني للكاتب في عصره، بقضاياه ومشكلاته الثقافية والاجتماعية والسياسية المعيشة في عصره... وهي قد تختلف من عصر إلى عصر، ولكنها في كل عصر تحمل عطر المحاولات

الإبداعية السابقة في كل عصورها، وتركز تركيزا كاملا على عصر إبداعها الجديد بكل همومه وكل قضاياه الإنسانية والفنية والإبداعية معا... ومن هنا جاءت السير الشعبية العربية ـ أو بحقيقة تسميتها ـ الإسلامية، صورة لوضع المجتمع الإسلامي الجديد في مرحلة كتابة هذه الأعمال، وصورة، أيضا، لقضايا هذا المجتمع وهمومه في لحظة ومكان الإبداع الجديد.

ومن هنا كانت السير الشعبية العربية تحتاج إلى وقفة أكثر تأملا وعمقا، من الوقفة التي نقفها عند الحكايات الشعبية المتناثرة في كتب التاريخ والأدب وكتب التفاسير التي تجمع بين الحقائق والشعبيات، ولكن السير الشعبية أدخلت كل هذا في إطار بنائها الروائي، لتكمل البناء الكامل والمتضخم لعملها الشعبي والأدبي في آن واحد (٤٥).

فأديب الأسطورة عند العرب لم يتوقف عند تقديم الأسطورة، إنما هو استمر في تحويل الأسطورة إلى فن أدبي، يدرجه في فصول متفرقة في كتب الأدب والتفاسير والتاريخ، ثم استمر يقدم عملا أدبيا يخرج من دنيا الأسطورة إلى دنيا السيرة الشعبية العربية ـ ثم يتجاوز هذا كله ليقدمه في إطار العمل الأدبي الشعبي في «كليلة ودمنة» من ناحية، وفي السير الشعبية عربية اللغة والثقافة، إسلامية المضمون والفكر ـ من ناحية أخرى ـ وهذا هو التراث الشعبي الذي طُبع وثبُت كنصوص تدخل في إطار الأدب العربي، وتمثل جزءا من أمهات هذا الأدب، ويخرج من شبهة الشفهية في التداول، والعامية في اللغة، ويدخل إلى دنيا الثبات في النص، والفصحى المشتركة، أو لغة الأدب الشعبي العربية الفصحى المستقرة والمتداولة، والعطاء المتجدد من مرحلة إبداعية إلى مرحلة إبداعية أخرى، ليسلم نفسه آخر الأمر، نصا صالحا للاقتباس والتناول الفني في صور الإبداع الأدبي المتداول في عصرنا، والصالح للتداول في كل عصر ليعكس أحلام الأمة وأمانيها، في مرحلتها الآتية، مرتبطة فنيا وشعبيا بعمق موروثها الأدبي الخالد والمتداول في كل العصور التي سبقت هذه المرحلة، والتي تمد هذه المرحلة بمصداقيتها في التعبير عن روح وعطاء الشعب العربي والإسلامي، على مر التاريخ، وعلى اختلاف الأمكنة والظروف (٤٦).

وسيضاف إليها في كل مرة، ليس التراكم الفولكلوري، وإنما سيضاف إليها شخصية أديب العصر الذي أعاد الصياغة أو الاستلهام. وشخصية أديب العصر هذه ستحول العمل الفولكلوري القديم إلى عمل أدبي، يستلهم في

العمل الجديد الذي سيصبح بعد ثباته وخروجه نهائيا من التبادل والتناول الثقافي الشعبي المستمر عملا تراثيا أدبيا. فقد ثبتت عند رؤية نهائية، لا مجال فيها لإضافات شعبية جديدة، وإنما الإضافات هنا يقدمها مبدعون أفراد، ليس تعبيرا عن الأمة كلها ـ كما كانت الحال من قبل ـ بل تعبيرا عن الأمة من خلال فرد مبدع، يفهم أمته ويلتحم معها التحاما كاملا، ويؤمن بأن الأدب مسؤولية، وأن التعبير الأدبي رسالة ملتزم يفرض ثقافته ورؤاه على عمله الإبداعي الجديد، ليستطيع أن يتحمل مسؤولية كل الإسقاطات والعطاءات الفنية والاجتماعية التي يقدمها من خلال عمله الجديد، وفي القديم كان أديب الشعب يخفي اسمه ويختفي وراء العمل تماما، في محاولة لاتقاء أي رد فعل عكسي ممن لا يحبون الحياة ولا يفهمونها ولا يريدون لها أن تكون تطورا دائما، قائما على رفض ما هو كائن، والاستعداد لتقبل ما هو جديد، وثوري من دوافع لاستمرار الحضارة والحياة [٤٧]، وهذا كله هو صلب رسالة الأدب الذاتي، المستمد في أعماقه من الأدب الجمعي أو الشعبي والذي يحل ـ في الضمير العالمي ـ محله في إكمال الرسالة، والتعبير عن الناس أو الشعب في مرحلة تاريخية معينة، يواجه بها الشعب والشعوب، هذه المرحلة بالقدرة على الاتحاد والمقاومة والصمود ثم النصر... وهذا ما ترجمته السير الشعبية العربية الإسلامية خير ترجمة، وبقي على المبدع الذاتي أن يثبت، الآن وغدا، قدرته على حمل الرسالة، وأداء الأمانة لغيره من المبدعين الذاتيين، المعبرين عن الأمة من خلال تعبيرهم عن أنفسهم، ومن هنا خلقنا المعبر بين الأدب الشعبي العربي، وأديب العصر المعبر عن أمته في عصره.

ولكن من هنا أيضا خلقنا إشكالية جديدة، إذ لا بد لأديب العصر والتعبير الذاتي من إحساس كامل بالسيرة الشعبية التي يريد أن يستلهمها في نص درامي أو أدبي، لا بد له من أن يعرف أهداف السيرة القومية والوطنية، وأهدافها الإصلاحية والاجتماعية، أو بمعنى أصح، لا بد من أن يؤمن ويدرك أهمية العمل الشعبي الذي يستوحيه أو يتعرض له، وأهمية قضاياه المصيرية التي يتعرض لها سواء على المستوى الداخلي، وفساد الأجهزة، أو على المستوى الخارجي ومقاومة الغزوات الاستعمارية الوافدة من الشرق أو الغرب أو الجنوب، طبقا للمراحل التاريخية التي تتعرض لها السيرة الشعبية الأصلية. ولكن ينبغي أن يدرك أن هذه الأعمال الشعبية لم تتعرض لهذه المعطيات

الخارجية وحدها وحسب، وإنما تعرضت لقضايا إنسانية أتعبت البشرية في حينها، ومازالت مثارة في حياة البشرية إلى اليوم ـ ومنها قضية العمل هل هو شرف، أم أن الشرف هو النسب العريق والانتساب إليه ـ فمع الزمن يذوب هذا النسب، ولا يبقى إلا «العمل شرف للإنسان» (٤٨) ومقوم لوجوده وأهميته، ومنها قضية المرأة ودورها في مجتمعنا: هل هي مجرد دمية تستخدم ثم تهمل، أم هي وجود حي ومستمر في حياة الإنسانية يمثل نصف الوجود البشري، ويضيف إلى عطائه الإنساني (٤٩).

فالمسألة ليست قضية قومية وحسب، ولكنها أيضا قضايا إنسانية معيشة في عصر استُلهمت فيه السيرة لتعبر عنها، كما حدث في سيرة عنترة بن شداد، وقضايا المجتمع الصحراوي القائم على القهر (٥٠)، وسيادة المفهوم القبلي في التفرقة العنصرية واللونية، ومعنى شرف الانتماء والانتساب، والارتباط بالحيوان وخاصة الفرس الذي هو جزء رئيسي من حياة الفارس في عصره، ثم الرحلة والانتقال وراء العشب والنهر الصغير أو النبع، كما نرى في قصة سيرة عنترة عند الشرية والعلم السعدي (٥١)، وحكايات العلاقة بين الرجل والمرأة من العلاقة القدرية ـ إلى التشبث القائم على الجمال الجسدي، كما في المعلقات الجاهلية كلها ـ إلى العلاقة الإنسانية التي لا تنسى دور المرأة كأم وصديقة وأخت وحبيبة في وجود المجتمع الإنساني المتكامل (راجع المجذوب لفاروق خورشيد، الفصلان ٤، ٥)، كل هذا ينبغي أن يكون راسخا في الخلفية الثقافية لكاتب العصر وهو يتناول السيرة الشعبية المتوارثة، وهو أيضا يستعملها غطاء لقضيته المعاصرة في بيئته الخاصة وفي عصره الخاص تعبيرا عن رؤيته الجديدة والخاصة لعصره، والتي دفعته إلى استلهام هذا التراث الشعبي واستدعائه، ليقدم خلاله قضية مبدع جديد في عصر جديد.

وأديب الأسطورة عند العرب. استنفد هذه الأساطير التي تحاول أن تقدم لنا تفسير الإنسان لمظاهر صراعه نحو بداية الحضارة، وصورة صراعه لتنمية هذه الحضارة واستمرارها وتكاملها... والحضارة هنا تتمثل في مجموعة قواعد خلقية وسلوكية تعطي الإنسان حقه في الحياة، وتجعل وجوده فيها مبررا وفاعلا في آن واحد. وأديب الأسطورة العربي أخضع الأسطورة لحاجته الملحة على مر الأجيال لكشف الشر المرتبط باستمرار بغرور الإنسان وزهوه بذاته وإنكاره لعبوديته لإلهه. فيصبح نموذجا للشر الخالص كفرعون

والنمرود والطاغوت الذين تتبع كاتب الأسطورة العربي حكاياتهم بتفسير الإشارة القرآنية إليهم [٥٢]، وأعاد كتاب عصر التأليف صياغة ما جاء في الموروث الشعبي عنهم من حكايات وقصص [٥٣]. كما أن كتب التاريخ والأخبار إلى جوار كتب التفاسير امتلأت بما جمع من حكايات شعبية عن الأحداث التاريخية أو التي لها صيغة تاريخية، وهذا ما اعترض عليه ابن خلدون في المقدمة، إذ اعتبر قبول المؤرخين والمؤلفين العرب لهذه الحكايات ضعفا في التأليف الذي لا يلتزم بحكم المنطق والعقل في مجابهة الأشياء التاريخية [٥٤]، إذ يدخلون فيها الخيال والتصورات الشعبية التي ملأت حكاياتهم التي تعلوها دون تمحيص مع الصدق الفني والتاريخي للحكاية.

أديب الأسطورة العربي قام بدوره المهم في جعل الأسطورة جزءا من النسيج الفني للعطاء القولي الفولكلوري الإسلامي، ثم بعد هذا للعطاء الفني للأدب الشعبي الإسلامي العربي على مر التاريخ.

وهو حين قدمها عبر التاريخ أضاف إليها هموم كل عصر إسلامي من عصور التاريخ المعيش في قمة الأدب الشعبي الإسلامي وهو «السير الشعبية العربية الإسلامية»، فمشكلة التفرقة العنصرية واللونية تعالجها سيرة عنترة بن شداد [٥٥]، ومشكلة الشرف والقيمة ـ هل هي للعمل والإنجاز الإنساني أم للنسب والدراية؟ ـ تعالجها أيضا السيرة نفسها [٥٦]، ومشكلة المرأة العربية ودورها في بناء المجتمع العربي من ناحية، ودورها في المواجهة الإسلامية لأعداء الأمة من جهة أخرى، تعالجها سيرة ذات الهمة وغيرها من السير الشعبية التي هي قمة الإبداع الشعبي في معالجة روائية مشوقة [٥٧] وغير هذه القضايا برزت من خلال الحكايات الشعبية المتداولة شفهيا ثم المدونة بعد هذا، والمقدمة كما هي أو كما رُويت مرة، وبعد أن دخلت المصفاة الإسلامية لأديب الأسطورة العربي مرة أخرى، ثم في ظل الإنتاج الأدبي الفني باسمه مرة ثالثة.

هذه المعركة الدائمة بين ما هو قائم، وما ينبغي أن يكون، هي معركة أديب الأسطورة عند العرب، منذ البدء المرتبط بالحكي الشعبي المتأصل والرافض لكل أسباب القهر المفروضة على الشعب، إذ يحاول أن يكشفها ويحاربها في عمله الأدبي الشعبي الدائم والمتجدد. ومن هنا كان إخفاء اسم المؤلف الشعبي، فهي تعتبر الدرجة الأولى، وهي استمرارية الإحساس بضرورة

الإضافة من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان، بحيث لا يستأثر مؤلف واحد بجماع ما قدمته الأمة وجماع ما قدمه الشعب من تعبير عن قضية بذاتها من قضايا الأمة والشعب [٥٨]. وكل الشعوب استلهمت تراثها الشعبي لتبدأ حياتها الأدبية الجديدة ـ وكل الشعوب استمد أدباؤها وجودهم من اندماجهم مع تراثهم الشعبي أولا، ومن استلهام هذا التراث ثانيا، ثم من الإبداع الجديد، من خلاله، ثالثا.

أديب الأسطورة عند العرب أدى واجبه، ونحن ننتظر أن يؤدي الأديب العربي الجديد دوره، من خلال أعماله الإبداعية، في استلهام ما قدمه له أديب الأسطورة العربي، ليقدم رؤى عصره وواقعه من خلال ما تركه له، وقدمه في سخاء، أديب الأسطورة عند العرب.

5 الحيوان في الأسطورة العربية

(١)

ننتقل الآن من أسطورة المكان عند أديب العرب إلى أسطورة الحيوان في الأسطورة العربية، وهي تدخل في باب الحكاية الخرافية أكثر منها في باب الأسطورة. ويذهب الدارسون إلى أن حكاية الحيوان من أهم وأخطر صور العمل الشعبي عند كل الشعوب وفي كل الأزمان. ويقول الدكتور عبدالحميد يونس عن حكاية الحيوان في كتابه «الحكاية الشعبية»: «يذهب بعض الدارسين إلى أن حكاية الحيوان أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق وهي تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، إنها موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال والطبقات... وقد استطاعت أن تحتل مكانا ظاهرا بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع، وحكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصي يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسي وهو امتداد للأسطورة بصفة عامة ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة ويستوعب فيما يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش» (١).

وفي كتاب الأستاذ ألكسندر هجرتي كراب «علم الفولكلور»، الذي ترجمه الأستاذ رشدي صالح، فصل كامل حول مأثورات الحيوان الشعبية.

«لم يكن أديب الأسطورة العربي مجرد ناقل، بل كان خلاقا مبدعا».

المؤلف

«المسألة كلها أن ابن المقفع قدم لأدب العربية كتابا فتح أمام الإنسانية كلها فنا من أخطر فنون العلم».

المؤلف

ويؤكد كراب في هذا الفصل ترابط المأثور الحيواني عند كل الشعوب كما يؤكد الترابط بين المأثور الشعبي والإبداع الفني التالي لها... فيقول:

«إن وجود المأثورات المثقفة والمأثورات الفولكلورية جنبا إلى جنب واضح كذلك في ميدان مأثورات الحيوان كله... ذلك أن دراسة طبائع الحيوان ليست حديثة، ورجال الدين في العصور الوسطى استخدموا طرائق التورية والتشبيه تحدوهم في ذلك رغبتهم الشديدة في أن يستنبطوا المواعظ مما كان يتاح لهم من مواد تخدم أغراضهم... وهكذا نجد أن الحيوانات الخرافية مألوفة فيما يتواتر من مأثورات العامة، ومألوفة كذلك فيما كتب المثقفون عن الحيوان» (٢).

وهكذا الربط بين الأدب المثقف كما رأينا تسميته عند يونس وكراب وبين الأدب الفولكلوري الشعبي أو التلقائي يجعل لأدب الحيوان أهمية خاصة في دنيا الأدباء الذين تعرضوا للعمل الأسطوري أو الشعبي استفادة وإنتاجا.

فاستغلال الحيوان للتدين قديم منذ وجد الكهنة ومنذ وجد سدنة المعابد. وأصحاب الحق في تربية الجماهير ممن اتجهوا إلى الحيوانات يرمزون بها إلى القدرات الخالقة إثباتا لقدرة الإله ذاته... وأوضح الأمثلة على هذا الهند، حيث تقدس البقرة حتى الآن، ومصر الفرعونية، حيث اكتسى الإله وجوه الحيوانات، أو تقاسمت أجساد الآلهة أكثر من نوع من أنواع الحيوانات.

وقد عني الدارسون بمحاولة الكشف عن العلاقة بين الأساطير من ناحية وبين حكايات الحيوان من ناحية أخرى، وكادوا يجمعون على أن حكايات الحيوان موجودة في جذور ما يطلق عليه الآن الأساطير، وأن كثيرا من الأساطير كانت في الأصل تجسيما لقوى حيوانات بعينها، ثم تطورت وأصبحت آلهة تحتفظ بصورة الحيوان، أو برمز دال عليه. وتلتقي الحكايات الشعبية بالأسطورة في أن كلا منهما يقوم بتفسير ظواهر عزّت على العقل الإنساني القديم.

والواقع أننا لا نستطيع أن نعفي أسطورة الحيوان في العالم كله من التأثير العربي، إما بما قام به الأديب العربي من نقل للمأثور الهندي أو الفارسي إلى المأثور العالمي كله، وإما بما أبدعه العرب أنفسهم في هذا الميدان إضافة وتضمينا ورمزا. وإذا كان الحيوان يعبد في الهند أو في مصر الفرعونية، فقد

كان للحيوان عند العربي منزلة خاصة ومميزة. والدارس للأدب العربي القديم يدهش لهذه الثروة الضخمة من الأسماء التي أطلقت على كل صنف من أصناف الحيوان التي عرفتها الجزيرة العربية. والدارس للأدب العربي القديم بعامة والجاهلي منه بصفة خاصة تستوقفه ظاهرة هذا الاهتمام المركز الذي يضفيه الأديب العربي القديم والشاعر الجاهلي بالذات على الحيوانات المستأنسة منها والوحشية. ولا تكاد قصيدة عربية واحدة تخلو من وصف الفرس أو وصف الإبل التي هي المطية إلى الممدوح، والتي هي في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من سلاح الفارس الذي يشترك معه في صنع النصر وفي الخوض في دماء الأعداء.

والواقع أن علاقة العربي بالفرس لا تظهر واضحة فقط في كثرة الأسماء التي أطلقها عليها، ولا في تعدد النعوت والألقاب التي أضفاها عليها فحسب، وإنما هي تظهر في تلك الأهمية الخطيرة للفرس في الحياة العربية نفسها، التي خلقت مهنة خاصة امتلأت بذكرها وذكر أسماء أصحابها كتب الأخبار، تلك هي مهنة «السلال» الذي يقوم بسرقة أجود الخيول من أمير أو شيخ من شيوخ القبائل ليهديها إلى أمير آخر أو شيخ آخر... واستطاع هذا السلال أن يكون شخصية لها خطرها عند أديب الأسطورة العربي الذي استغله أروع الاستغلال في كثير من القصص العربي المتداول، كما استفاد منه فائدة كبرى في السير الشعبية بعامة، وفي سيرة عنترة على وجه الخصوص.

واستطاع الحيوان أن يتحكم في الحياة العربية إلى حد إثارة الحروب بسبب الفرس أو الناقة بين مختلف القبائل، تلك الحروب التي تستمر أعواما طوالا ويسقط فيها العديد من القتلى، ثم تبقى بعد هذا مجالا خصبا لخيال أديب الأسطورة العربي. بل قد ارتبطت أجزاء من التاريخ العربي بأسماء هذه الحيوانات كحروب داحس والغبراء والنوق العصافير وغيرها.

إلا أن وقفتنا هنا قد تبعدنا بعض الشيء عن موضوعنا من الناحية المنهجية، ولو أنه من الضروري تماما أن نعود إلى هذه المسألة حيث أغفلها الكثير من الدارسين للأدب الشعبي العربي اكتفاء بالنقاط الرئيسية التي وردت في دراسات الانثروبولوجيين، ويلخص الدكتور عبدالحميد يونس موقفهم بقوله: «يتضح لكل باحث في حكاية الحيوان أن وظيفتها الأولى هي التفسير وهي وظيفة ذات شعبتين: الأولى تفسير الظواهر المتعلقة بعالم

الحيوان نفسه كاختلاف أشكالها وأحجامها ومشياتها وألوانها وصفاتها، والثانية استغلال هذا العالم في تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لا علاقة للحيوان بها» [٣].

ويعرف أصحاب علم الأساطير هذا اللون من العمل الأسطوري أو الخرافي باسم «الفابولات» وهي أسماء تطلق اصطلاحيا على الحكاية الخرافية التي تخلع على الحيوان خصائص بشرية فتتصرف كالإنسان وتنطق الحكمة التي تخفى أحيانا كثيرة على الإنسان نفسه. ولعل أشهر المجموعات التي عرفها العالم «للفابولات» هي مجموعة خرافات أيسوب الإغريقية، ولكن عالما شهيرا من علماء السنسكريتية هو تيودور بن فاي انتهى من دراسته المتعمقة حول «الفابولات» بأن أرجع كل ما يرى في أوروبا من حكايات خرافية إلى آسيا وبلاد الهند بصفة خاصة. إلا أنه يقرر أن القرن السادس الميلادي شهد أول تسلل على يد العرب من خرافات الهند عن طريق إيران. ويقع باحث عربي كالدكتور أحمد كمال زكي في المأزق نفسه حين يقول:

> «على أننا نسلم بأن العرب في طورهم الإسلامي كانوا هم نقلة فابولات الهند، وذلك عندما نقل عبدالله بن المقفع في القرن الثامن الميلادي «كليلة ودمنة» من روايات شعبية وجدت في البصرة - التي كانت تسمى أرض الهند... ومدونات إيرانية قيل إنها مترجمة من «البنجاتانترا» و«المهاجهارتا» و«الفشنوسارنا» الهندية، تماما كما كانوا هم نقلة الصورة الأصلية لقصص «هزار انسانه» أو «ألف ليلة وليلة» في الفترة نفسها أو بعدها بقليل» [٤].

فواضح تماما أن هناك تسليما من كثيرين من دارسي الأدب العربي بهذا الافتراض الغريب، افتراض قيام العرب بمجرد عملية النقل والترجمة كأنهم كانوا مكلفين من العالم الغربي بترجمة هذه النصوص المهمة ليتولى العالم استغلالها. فكليلة ودمنة من أخطر الأعمال التي أثرت في الأدب العالمي كله، في شرقه وفي غربه، بل إن ترجمة ابن المقفع في رأيهم، ونص ابن المقفع في تسميتنا نحن، هو الذي ترجمه بعد هذا إلى اللغة الفارسية نفسها، ثم إلى باقي اللغات السامية بعد ترجمته إلى لغات أوروبا الحية. وفي نص ألف ليلة العربي، في تسميتنا نحن وترجمة ألف ليلة عندهم، هي الأصل الوحيد الذي

عرف عن طريقه أدب العالم بمختلف لغاته، هذا العمل المهم والخطير الذي لعب دوره المهم في تكوين وتشكيل الأعمال الأدبية والخيال الأدبي في أكثر من مكان بل في كل مكان يعرف أصحابه الأدب ويهتم أصحابه بفن القص.

ومحاولة رسم دور الأديب العربي بالنسبة إلى هذين العملين بأنه مجرد دور المترجم أو الناقل قول نادى به فون جروينباوم في كتابه «حضارة الإسلام»، الذي يقول فيه: «تكوين الحضارة الإسلامية صورة من تكوين ألف ليلة، فالحضارة الإسلامية توفيقية بحتة تقوم على المزج بين عناصر متباينة، وهي تظهر، ما بها من قوة وحيوية بما يشفع على أية عارية فعلتها، بل كل عارية استعارتها - من صباغ خاص ولا سبيل إلى محاكاته» (٥).

ومتابعة الدارسين العرب لمثل هذه الآراء متابعة شاذة لا من وجهة نظر البعض القومي ولكن من وجهة نظر العلم البحت. فليس من العلم في شيء أن يتصور أن الأدب، وفن القصص على وجه الخصوص، يمكن أن يعامل معاملة العلوم البحتة كالطب والكيمياء مثلا، فلا يكون هناك دور لمترجمه أو ناقله إلا مجرد نقله وترجمته. وليس من العلم في شيء كذلك أن يتصور أن الأدب، وفن القصص على وجه الخصوص، يمكن أن يعامل معاملة العلوم العقلية كالفلسفة والرياضيات مثلا، فلا يكون هناك من دور للترجمة إلا إضافات الذهن والزيادات والحواشي العلمية.

هذا الافتراض وذاك الظن مرفوضان تماما... لأن الفن أولا لا يمكن أن يُترجم إلى لغة إلا وقد التحم به المترجم كل الالتحام وأعطاه من نفسه ووجدانه وقلبه ما هو إضافة للأصل، بحيث يصبح النص المترجم هو النص الأصلي بإضافة الفنان الذي قام بالترجمة. إلا أن الفن في هذه الحالة على وجه الخصوص له وضع متميز، وثانيا لم يقل أحد إن ألف ليلة وكليلة ودمنة قد نقلا أو ترجما من نصوص معروفة متداولة ومتكاملة لم يكن للمترجم فيها إلا دور الترجمة والنقل. إنما قيل إن النصين نقلا أو ترجما من بعض نصوص معروفة في لغة أو في أخرى. وقيل أيضا إن الباحثين الذين درسوا هذه الأعمال وجدوا بعض الأصول الفارسية او السنسكريتيه فيها يمكن أن ترد إلى أعمال عرفت بتلك اللغات في عصور قديمة، ولا بد من أن مترجم ألف ليلة أو أن ابن المقفع في كليلة ودمنة قد قام بترجمتها... والسؤال هنا هو: من الذي قدم هذه الأعمال بصورتها الكاملة؟... والسؤال الأهم... لماذا قدمها؟... والسؤال الأكثر أهمية... ما دور الفنان العربي أو الإسلامي في هذا التقديم؟

(٢)

قرر ابن المقفع أن أصل كتاب «كليلة ودمنة» هندي، واستطاع الدارسون المتخصصون في اللغة السنسكريتية أن يعثروا على الأصول الأولى لبعض القصص في «كليلة ودمنة» في مجموعات هندية مشهورة.

وابن المقفع هو ابوعمرو عبدالله روزبه بن المقفع، تحكي كتب الأدب والتاريخ أنه قتل في موقف غريب. يقول أيوار محرر باب ابن المقفع في دائرة المعارف الإسلامية: «لما كلفه الخليفة المنصور أن يحرر ميثاق الهدنة بينه وبين عمه عبدالله، اتهم بتحوير بعض الألفاظ على وجه لم يرض الخليفة فأراد أن ينتقم منه فكتب سرا إلي سفيان بن معاوية المهلبي عامله على البصرة أن يقتله لذنبه، فقطعت ساقاه وألقيت الواحدة بعد الأخرى في النار» [٦]. بينما يذهب الأستاذ أحمد أمين في كتابه «ضحى الإسلام» نقلا عن الجاحظ إلى أن ابن المقفع كان أغرى عبدالله بن علي بالمنصور ففطن له وقتله [٧]. ويذهب الدكتور عبداللطيف حمزة في كتابه عن ابن المقفع إلى أنه قتل في رسالة الصحابة التي أرسلها إلى المنصور... ينقد فيها حال الدولة ويقترح فيها وسائل الإصلاح [٨]. أما أيوار فإنه يذكر في «دائرة المعارف الإسلامية» سببا آخر لقتله إذ يقول: كان الشك يحيط بعقيدة ابن المقفع فاتهم بأنه كان يبطن المزدكية، وكان هذا الشك من أسباب هلاكه [٩]. ويروي الجهشياري أن سفيان بن معاوية لما أراد قتله لما بينهما من عداوة شخصية وبإيعاز المنصور قال له والله يا ابن الزنديقة لأحرقنك بنار الدنيا قبل نار الآخرة [١٠].

ووقفتنا الطويلة هذه عند قصة مصرع ابن المقفع نريد منها أن نخرج بتكذيب كل هذه الروايات عن مقتله لنذهب إلى أن ابن المقفع دفع دمه ثمنا لأول كتاب من كتب الأدب القصصي العربي المرتبط ارباطا كاملا بالتراث الأسطوري... ولعل هذه الحقيقة تعطي لهذا الكتاب أهميته الحقيقية في فن الكتابة العربية كلها، كما تعطي ثقلها الحضاري لرجال الفكر العرب ولدورهم الطليعي في الدفاع عن الفكر والتضحية من أجل حضارة الإنسانية وبقاء كرامة الإنسان. ولعل المنادين بالنظرة الجديدة إلى الأدب العربي يجهدون أنفسهم قليلا في جلاء الوجه المشرق لأدب العرب في إضافاته الخلاقة والجادة لا للفكر الإنساني فحسب، وإنما للمواقف الخالدة من أجل هذا الفكر، وفي سبيل هذه الحضارة. والذين أرخوا للحضارات فاتهموا الحضارة

العربية إنما هم مغرضون مسطحون، أعمتهم أحقادهم على العرب وعلى الإسلام فلم ينظروا النظرة الصحيحة لعطاء هذه الحضارة وعطاء رجالها للدنيا كلها. ونحن نرفض التبريرات التي قدمها المؤرخون لأسباب قتل ابن المقفع ونرجح عليها كلها انه قتل لفكره وموقفه الجاد من قضايا عصره. وأبرز وأهم معالم هذه الفكرة هو كتاب «كليلة ودمنة» بدليل أنه ظل باقيا وبدليل أنه انتشر انتشارا ندر أن يحظى كتاب عالمي بمثله.

فالحقيقة أنه لا يقتل أحد لأنه حور رسالة أو زاد في عبارات عهد ما حرر إلا ليؤمن عمه هو نفسه. وكان الأولى أن يفتك بعمه لا بالكاتب الذي قيل إنه حور أو دس ألفاظا في عهد الأمان. ثم إن الخليفة لو أراد قتله لقتله في بغداد ولم ينتظر ليرسل سرا إلى عامله سفيان بن معاوية في البصرة ليقتله. ولم يكن الخليفة يحتاج إلى كل هذا اللف والدوران، فبغداد تحت أمره وهو مطلق الحكم فيها تماما كالبصرة، وهذا الانتظار حتى يصل ابن المقفع إلى البصرة يكشف عن جزء كبير من زيف الرواية.

أما تهمة الزندقة فكانت تهمة شائعة تلقى على من يراد إباحة دمائهم لتكون سندا لإجراءات العنف التي تتخذ. وابن المقفع كان مجوسيا طوال عمره إلى قبل وفاته بسنين قليلة ثم دخل الإسلام في وضوح، وهو حين استبدل دينا بدين لم يكن هذا طمعا في دنيا أو رهبة من سلطان، بل كان هذا بمحض إرادته، فقد وصل إلى ما وصل إليه من مكانة، قبل إسلامه، بعلمه وثقافته وخلقه وقلمه وجرأته على إيضاح فكره.

يقول الدكتور أحمد أمين في كتابه «ضحى الإسلام»:

> «نشأ ابن المقفع مجوسيا زرادشتيا، وقضى زهرة شبابه في أحضان المجوسية مثقفا بثقافتها، ولم يسلم إلا قبل قتله ببضع سنوات، بعد أن تكوّن ونضج وتقلد الكتابة للكثيرين. وكان قبل إسلامه متمسكا بدينه، فلما أراد أن يسلم قال له عيسى: بن علي عم المنصور: ليكن ذلك بمحضر من القواد ووجوه الناس فإذا كان الغد فاحضر. ثم حضر طعام عيسى عشية ذلك اليوم، فجلس يأكل ويزمزم على عادة المجوس، فقال له عيسى أتزمزم وأنت على عزم الإسلام؟ فقال أكره أن أبيت على غير دين، فلما أصبح أسلم على يده فسمي بعبدالله» (١١).

ومثل هذا الخلق لا يبطن غير ما يظهر، ولا يعلن إسلاما لم يكن في حاجة أو تحت سطو ورهبة حين أعلنه، ثم يخفي مجوسية أو زندقة كان يسير بها بين الناس من دون أن يضار ومن دون أن تؤثر في مكانته من الناس... وقد ناقش الدكتور أحمد أمين هذه النقطة بإخلاص وحرارة فقال:

«اشتهر رمي ابن المقفع بالزندقة، ومن أقدم النصوص على ذلك ما حكي عن الجاحظ أن ابن المقفع ومطيع بن أياس ويحيى بن زياد كانوا يتهمون في دينهم، ويروى أن المهدي قال ما وجدت كتاب زندقة إلا وأصله ابن المقفع... ونحن نعلم من حياة ابن المقفع أنه قضى أكثر حياته وهو مجوسي ظاهرا وباطنا، ولم يسلم إلا وهو كاتب عيسى بن علي، ولم يعمر بعد إلا سنين قليلة وهو من غير شك لا يؤاخذ على زندقته وما ألف فيها ـ إن كان قد ألف ـ قبل أن يسلم، وإنما يؤاخذ على ما ألف أو قال بعد إسلامه، فالإسلام يجب ما قبله، ولم ينص هؤلاء الرواة على أنه قال أو ألف كتابا في الزندقة بعد إسلامه» (١٢).

وهذا الحرص على تهمة الزندقة مرة وعلى تهمة الانتماء إلى الفرس مرة أخرى محاولة لحجب حقيقة وأهمية ابن المقفع كواحد من أخطر الاعلام في تاريخ الفكر العربي بخاصة والفكر الإنساني كله بعامة. أما خطورته على الفكر العالمي فتتضح من قائمة ترجمات وطبعات «كليلة ودمنة» التي أوردها الأستاذ كارل بروكلمان، ونقلت في الجزء الثالث من كتابه «تاريخ الأدب العربي»... يقول:

«نشر دي ساسي «كليلة ودمنة» في باريس عام ١٨١٦، ونشر فيليب فولف ترجمة «لكليلة ودمنة» في شتوتجارت بالألمانية عام ١٩٣٧، ونشرت هذه الترجمة للمرة الثانية في شتوتجارت أيضا عام ١٨٣٩... ونشر كتاب «كليلة ودمنة» أيضا في شتراسبورج عام ١٩١٢ بترجمة نولدكه وهناك مخطوطات «لكليلة ودمنة» في المتحف البريطاني ومخطوطات أخرى في آيا صوفيا، ونشر لويس شيخو الكتاب عن مخطوط أقدم عهدا من الذي اعتمد عليه دي ساسي، ونشر الكتاب أيضا في بولاق وبيروت في أعوام ١٨٨٧، ١٨٨٢، ١٨٩٠، ١٨٩٢، ١٩٠٨، ١٩٢٧، ونشر في الموصل أعوام ١٨٦٩، ١٨٨٣، ١٨٩٧ ونشر في بومباي عام ١٨٨٧ وفي

قازان عام ١٨٨٩، وهذه النشرات ليست حصرا كاملا. كما نشرت ترجمة إنجليزية في أكسفورد عام ١٨١٩، وفي إيطاليا في سان ريمو عام ١٩١٠، ونشرت ترجمة روسية في موسكو عام ١٩٣٤، ونشرت له ترجمة فرنسية سنة ١٩٣٦ في باريس» (١٣).

ومن الواضح أن هذا الاهتمام العالمي بهذا الكتاب ليس عبثا، وإنما هو إثبات لحقيقة أهميته وتأكيد لمدى خطورته وتأثيره في الفكر العالمي كله، فليست هناك لغة حية واحدة لم تتعرف الأدب العربي والقصص العربي من خلال ترجمة كتاب ابن المقفع «كليلة ودمنة»... أما عن تأثيره في الفكر العربي فنعود إلي الأستاذ بروكلمان لنتعرفه حيث يقول: «نظم «كليلة ودمنة» ابن اللاحقي وابن الهبارية وعبدالمؤمن بن الحسن بن الحسين الصاغاني ونظمها أيضا جلال الدين الحسن بن أحمد النقاش» (١٤). ويكمل لنا الصورة الدكتور أحمد أمين إذ يقول:

«وقد كان لكتاب «كليلة ودمنة» أثر كبير في الأدب العربي وفي غيره من الآداب، وعني الناس به عناية كبرى وحذوا حذوه... فابن الهبارية ألف على منواله كتاب «الصادح والباغم» وكذلك ألف على منواله كتاب «سلوان المطاع في عدوان الطباع» لأبي عبدالله بن محمد أبي القاسم القرشي المعروف بابن ظفر المتوفى سنة ٥٩٨ صنفه لبعض القواد في صقلية» وكذلك ألف على هذا النسق ابن عمر بشاه كتابه «فاكهة الخلفاء ومناظرة الظرفاء» وكتابه «مرزبان نامه». ويذكر «كشف الظنون» أن أبا العلاء المعري ألف كتابا اسمه «القائف» على مثال «كليلة ودمنة» وهو في ستين كراسة ولم يتم... وأن له كتاب «منار القائف» يتضمن تفسيره في عشرة كراريس» (١٥).

ونصل إلى قمة تأثير هذا الكتاب في الفكر الإسلامي حين نقرأ لأحمد أمين قوله:

«وفي رسائل إخوان الصفا رسالة في المناظرة بين الحيوان والإنسان لا تخلو من لون من كليلة ودمنة بل يظن جولد تسيهر أن اسم إخوان الصفا مقتبس من كليلة ودمنة، إذ ورد الاسم في أول فصل الحمامة المطوقة... وعلى كل حال فقد أدخل هذا الكتاب في الأدب العربي القصص على ألسنة الحيوان» (١٦).

وليس من شك في أن كتاب «كليلة ودمنة» يعد من أخطر نقط التحول في تاريخ الأدب العربي، وإن كان دارسو الأدب العربي لم يلتفتوا إلى أهميته الالتفات الكافي بناء على حكم متسرع أصدروه، وهو أن هذا الكتاب كتاب مترجم عن اللغة الفهلوية التي نقل إليها عن اللغة الهندية، أي السنسكريتية القديمة، ولهذا الحكم المتسرع سببان: الأول هو ما أورده ابن المقفع من تعبير أثار اللبس، وحقق عند الناس معنى الترجمة وغلبه على حقيقة أمر الكتاب من أنه تأليف إذ يقول في المقدمة:

> «هذا كتاب كليلة ودمنة وهو مما وصفه علماء الهند من الأمثال والأحاديث التي ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا. ولم يزل العلماء من أهل كل ملة يلتمسون أن يعقل عنهم، ويحتالون في ذلك بصنوف الحيل ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب على أفواه البهائم والطير» (١٧).

وواضح أن عبارة ابن المقفع لو درست وحللت لم يتضح منها ما ذهب إليه الدارسون واجتهدوا أن يتبنوه على مر التاريخ، فابن المقفع يقول إن مصادره حكايات الهند، كما عرف شكسبير أن مصادره الحكايات الشعبية، والإيطالية منها بوجه خاص، ولم يقل أحد إن عمل شكسبير الأدبي مجرد ترجمة وإن عرفت أصول القصص التي استوحى منها مسرحياته. وكذلك الأمر، بلا شك، بالنسبة لابن المقفع، فالشكل الذي قدمه ابن المقفع ليس ترجمة بالمعنى العلمي الدقيق لهذه الكلمة، وإنما هو تأليف أدبي بالمعنى الواضح المعترف به في دنيا الكتابة القصصية والروائية بوجه عام. وقد اختار ابن المقفع الشكل القصصي، ولهذا فقد ابتدأ بأن جعل للكتاب سندا، يقول في باب برزويه: «قال برزويه رأس أطباء فارس وهو الذي تولى انتساخ هذا الكتاب وترجمه من كتب الهند إن أبي... ولا يعدو هذا القول ما اصطلح كثير من القصاصين من اختلاقه من حكاية للحكاية نفسها، ولعل أقرب الأشياء شبها بهذا كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه الجرهمي الذي بدأه مؤلفه بحكاية طويلة عن طلب معاوية لأحد المعمرين ممن يعرفون أخبار الملوك البائدة، فجاؤوه بعبيد بن شريه آخر الجراهمة الذي أخذ يحكي ومعاوية يسمع، ثم يسير الكتاب على هذا النسق.

وليس هذا النحو بغريب، إذ جرت العادة على نسبة كل شيء إلى سند، واشتهرت مسألة تزوير الأسانيد، وهنا اختلق ابن المقفع سندا قصصيا فذا حتى أصبح كالحقيقة عند الكثيرين، بل عند الكل... وقد جاء تعبير ترجمة ابن المقفع على ألسنة المؤرخين فصارت كالحقيقة ولكننا نجد أن ابن النديم في الفهرست يقول عن كتب ابن المقفع الأخرى «الأدب الصغير والأدب الكبير» و«الدرة اليتيمة» إنها من ترجمة ابن المقفع» (١٨).

ويسارع الدكتور أحمد أمين إلى نفي هذا فيقول: و«المعروف بين الأدباء والظاهر من تعبيراته أنه ألفها» (١٩). ولسنا ندري لماذا لم نلصق صفة الترجمة بهذه الكتب على رغم أنها أيضا من نتاج ثقافة ابن المقفع الفارسية واليونانية، ويقول الدكتور أحمد أمين: «هل هما مؤلفان أو مترجمان؟ نفس الكتابين يدلاننا على أن ابن المقفع لم يترجمهما حرفيا كما نفهم من معنى الترجمة وإن كان اعتمد في كثير من المعاني على معاني الأقدمين» (٢٠).

وما قاله ابن المقفع عن «كليلة ودمنة» وأنه من وضع علماء الهند قال شبهه عن الكتابين الآخرين فيقول عن «الأدب الصغير»: «قد وضعت في هذا الكتاب من كلام الناس المحفوظ حرفيا، فيها عون على عمارة القلوب وصقالها وتجلية أبصارها، وإحياء للتفكير وإقامة للتدبير ودليل على محامد الأمور ومكارم الأخلاق (٢١). وقال في «الدرة اليتيمة» أو «الأدب الكبير» وهما تسميتان لكتاب واحد... يقول ابن المقفع:

> «إنا لم نجدهم ـ أي الأولين ـ قد غادروا شيئا، يجد واصف بليغ في صفته له مقالا، لم يسبقوه إليه، لا في تعظيم لله عز وجل، وترغيب فيما عنده، ولا في تصغير للدنيا وتزهيد فيها، ولا في تحرير صنوف العلم وتقسيم أقسامها وتجزئة أجزائها وتوضيح سبلها وتبيين مآخذها، ولا في وجوه الأدب وضروب الأخلاق، فلم يبق في جليل الأمر لقائل بعدهم مقال... وقد بقيت أشياء من لطائف الأمور فيها مواضع لصغار الفطن مشتقة من جسام حكم الأولين وقولهم... ومن ذلك بعض ما أنا كاتب في كتابي هذا من أبواب الأدب التي يحتاج إليها الناس» (٢٢).

ولم يأخذ أحد كل هذا دليلا على أن ابن المقفع قد ترجم باقي كتبه، كما أصروا على الحكم على عمله في «كليلة ودمنة».

والأهمية الكبرى التي نعلقها على إثبات تأليف ابن المقفع لكتاب «كليلة ودمنة» ترجع إلى أن هذا الإثبات سيتيح لأديب الأسطورة عند العرب مكانا حقيقيا مرموقا، ويجعل دوره من الأدوار الأساسية والمهمة في تاريخ الأدب العالمي كله، لا في تاريخ الأدب العربي فحسب.

والواقع أن دراسة الدكتور أحمد أمين [٢٣] لابن المقفع، وقد سار على نهجها الدكتور عبداللطيف حمزة في كتابه «ابن المقفع»، علي قيمتها وعمقها لم تجد داعيا لمناقشة هذه النقطة على أهميتها، وربما كان الأمر أن الدارسين في مطلع النهضة الأدبية في عصر الإحياء الحالي لم يلتفتوا إلى أهمية أدب القصة، ولم يحاولوا مناقشة أحكام المستشرقين من ناحية والمؤرخين القدماء من ناحية أخرى في هذا الموضوع، ومع هذا فقد وقع الدكتور أحمد أمين على رأي مهم في أثناء دراسته يؤكد الرأي الذي نذهب إليه ويدعمه، ويجعل من عمل ابن المقفع في «كليلة ودمنة» تأليفا خالصا، كما يجعل من هذا الكتاب السر الحقيقي وراء مصرعه فهو يقول في «ضحى الإسلام»:

> «يظهر أن تعمق ابن المقفع في دراسة الحياة الاجتماعية أدى إلى استنكار كثير من الأمور، ورأى أن معظمها يرجع إلى حكام عصره، ورأى أن الحرية السياسية غير متوافرة في زمنه، فهو لا يستطيع أن ينقد الخليفة وبطانته نقدا صريحا. وقد عاش ابن المقفع وقت نضوج فكره في زمن أبي جعفر المنصور وهو شديد البطش، سريع إلى إعمال السيف، وهو كان مؤسس الدولة العباسية وواضع نظمها ومحصنها، وكان يرى ألا يمكن تثبيت قواعدها إلا بإخماد كل حركة تضعف من شأن الدولة، أو يتوهم فيها ذلك، وبقطع رأس كل مخالف. وكان من ضحايا المنصور كثيرون قتلوا بالظنة، وتذرع في قتلهم بالاتهام بالزندقة أو نحو ذلك. وكان ابن المقفع نفسه أحد هذه الضحايا...» [٢٤].

ولعل ابن المقفع رأى أن موقفه من المنصور موقف بيدبا مع دبشليم، فقد جاء في مقدمة الكتاب:

> «فلما استوثق لدبشليم الأمر واستقر له الملك، طغى وبغى، وتجبر وتكبر، وجعل يغزو من حوله من الملوك، وكان مع ذلك مؤيدا مظفرا منصورا، فهابته الرعية فلما رأى ما هو عليه من

الملك والسطوة، عبث بالرعية واستصغر أمرهم، وأساء السيرة فيهم، وكان لا يرتقي حاله إلا ازداد عتوا، فمكث على ذلك برهة من دهره، وكان في زمانه رجل فيلسوف من البراهمة، فاضل حكيم يعرف بفضله، ويرجع في الأمور إلى قوله يقال له بيدبا، فلما رأى الملك وما هو عليه من الظلم للرعية، فكر في وجه الحيلة في صرفه عما هو عليه، ورده إلى العدل والإنصاف...» (٢٥).

ويقول الأستاذ أحمد أمين:

«فلعل ابن المقفع لم يستطع أن يواجه المنصور بأكثر مما واجهه به في رسالة الصحابة، وقد مزج نقده ـ فيها ـ بكثير من المدح للخليفة والثناء عليه، ونسب أكثر الشدة التي يراها إلى غيره، ولكن هذا لم يشف غلته، فرأى أن أسلم طريقة أن يترجم هذا الكتاب ويزيد فيه ليعمل الكتاب في الخلفاء والرعية ما فعله «كليلة ودمنة» في الهند وفارس، ولعل هذا هو الغرض الرابع الذي أخفاه في مقدمة الكتاب ولم يصرح به» (٢٦).

وهكذا سار الدكتور أحمد أمين مع الاستنتاج الفني والمنطقي الطبيعي إلى قبل النهاية، فعاد إلى الرأي المسلم به من مسألة الترجمة. ويبدو رأيه هذا معارضا في مقدمته لنتيجته... فمع تسليمه بأن ابن المقفع وجد في تأليف الكتاب فرصة لإكمال رسالته، ووجد في شكل حكايات الحيوان تقية من غضب الخليفة، عاد يذكر أنه ترجمه. ولست أظن أن كاتبا يستطيع أن يجد كتابا قديما جاهزا للانطباق على عصر حديث، ولست أظن أن ما يمكن أن يكون ما فعله كتاب في الهند هو ما يمكن أن يفعله في فارس أو في بغداد. بل قد تتشابه الحكايات ولكن التوجيه في الحكاية هو عمل المؤلف الحقيقي الذي يرسم غايته، ويحدد ما يريد من كتابه، وهو الذي يجعل للكتاب خطره وأهميته. ويحلل الدكتور أحمد أمين مقدمة «كليلة ودمنة» فيقترب أيضا من إثبات التأليف ونفي الترجمة، وإن لم يصل إلى إثبات ذلك. تقول مقدمة «كليلة ودمنة»:

«ينبغي للناظر في هذا الكتاب أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أغراض، أحدها ما قصد فيه إلى وصفه على ألسنة البهائم غير الناطقة، ليسارع إلى قراءته أهل الهزل من الشبان... والثاني إشهار

خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان، ليكون أنسا لقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور... والثالث أن يكون على هذه الصورة فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام لينتفع بذلك المصور والناس أبدا، والغرض الرابع وهو الأقصى وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة» (٢٧).

وهذا التفصيل الذي يقدمه ابن المقفع لأغراض الكتاب محاولة لإبعاد إدراك من يعنيهم ألا يدركوا عن كشف حقيقة ما أخفى، وعن فهم حقيقة ما أبطن، ولكن الدكتور أحمد أمين يقف عند هذه الكلمات ليقول:

«سكت ابن المقفع عن هذا الغرض الرابع ولم يبينه وهو - من غير شك - غرض ابن المقفع من ترجمته... والظاهر أن الغرض يمكن تلخيصه في أنه النصح للخلفاء وحتى لا يحيدوا عن طريق الصواب، وتفتيح أعين الرعية حتى يعرفوا الظلم من العدل، وحتى يطالبوا بتحقيق العدل، ولم يوضحه ابن المقفع لأن في إيضاحه خطرا عليه من المنصور، ولعل هذه النزعة فيه كانت من الأسباب في الإيعاز بقتله» (٢٨).

وعلى رغم هذا الاستنتاج الواضح فإن الدكتور أحمد أمين يصر على مسألة الترجمة، من دون أن يلتفت إلى أن الترجمة لا يمكن أن تفي بالغرض المطلوب، وأنها هي أيضا ستار من الستر التي حاول ابن المقفع بها أن يحجب يده وهو يمزق قناع الظلم و يكشف وجهه القبيح ويعريه ويفضحه من خلال الحيوانات. وفي موضع آخر يقول الدكتور أحمد أمين: «وقد كان الباعث لابن المقفع على ترجمته - على ما يظهر - ما عهدناه فيه من ميل إلى الإصلاح الاجتماعي، شاهدناه في الأدب الكبير والصغير ورسالة الصحابة، وكتاب كليلة ودمنة يشرح بعض هذه النواحي شرحا وافيا».

فأدب الرجل إذن متكامل وما قاله في «الأدب الكبير» وفي «الأدب الصغير» عاد وقاله بصياغة جديدة وبطريقة تتسم بالتقية وصالحة للبقاء في «كليلة ودمنة» فلماذا يكون «الأدب الكبير» و«الأدب الصغير» تأليفا على رغم أنه لم يزد فيهما عن ترديد الحكم وجمع خلاصة تجارب الأقدمين بينما لا يكون «كليلة ودمنة» تأليفا على رغم أنه استحدث فيه أسلوب القص وأدخل الشكل القصصي بمنتهى القوة والإصرار إلى الأدب العربي الرسمي؟

السبب الأول إذن، في الحكم المتسرع الذي وقع فيه النقاد والدارسون والمؤرخون في أن الكتاب مترجم، هو النص أو شبهة النص على الترجمة، ثم انسياق الجميع وراء هذا الافتراض من دون تمحيص. والسبب الثاني في هذا، ما عثر عليه من أصول هندية لبعض القصص الواردة في الكتاب ونحن مع تسليمنا الكامل بأن هذه القصص موجودة في التراث الهندي لا نستطيع أن نسلم بأن دور ابن المقفع كان مجرد ترجمتها. وقد قام المستشرقون بإجهاد أنفسهم إجهادا ضخما في سبيل الوصول إلى ما يمكن أن يكون أصولا للكتاب، ولم يقدموها باعتبارها مادة استعملها ابن المقفع ليضع فيها فكره وتجربته، وإنما أصروا على أنه مجرد ناقل لها وأن الأصل الهندي لها هو التأليف الحقيقي للكتاب... أسماء كثيرة تخيف في كثرتها وضخامتها: دي ساسي وشوفان وبيكل وفالكونر وهرقل ونولدكه وجويدي وبروكلمان ورايت وغيرهم وغيرهم... كلهم أجهدوا أنفسهم ليؤكدوا أن هناك أصولا لأبواب الأسد والثور والحمامة المطوقة والبوم والقربان والقرد والفيلة، إلى آخره، ولكنها مبعثرة: فصل في كتاب وفصل في كتاب آخر.

ويتنبه الدكتور أحمد أمين إلى حقيقة هامة ولافتة فعلا وهي قوله:

> «جميع هذه القصص هندية الأصل ولكنهم لم يعثروا إلى الآن ـ فيما أعلم ـ على كتاب، جمعت فيه هذه القصص كلها، يسمى «كليلة ودمنة»... أو أي اسم آخر. فهل كان هناك كتاب هندي حوى كل هذه القصص، ألفه مؤلف واحد ونقله الفرس إلى لغتهم، أو أن الفرس نقلوا هذه القصص المتفرقة في الكتب إلى لغتهم ووجدوها في كتاب وأسندوها إلى مؤلف واحد؟... هذا مجال خلاف لا يزال بين الباحثين» (٢٩).

ولن يحسم هذا الخلاف لأن علاجه الاعتراف لابن المقفع بالفضل ولست أدري لماذا يبتعد افتراض تقدير دور ابن المقفع عند الدارسين حتى وهم يقتربون من الحقيقة ويمسونها... صوت واحد فقط ارتفع ليؤكد هذه الحقيقة، ولكن أحدا لم يهتم به ولم يلتفت إلى فحص افتراضه. فقد حكى ابن خلكان أن الكتاب مختلف فيه، هل هو من ترجمة ابن المقفع أو تأليف له؟ (٣٠). ودفع ابن خلكان إلى هذه الثقافة الإسلامية وروح العصر التي غلبت على الكثير من أجزاء «كليلة ودمنة» (٣١). ففي باب الفحص عن أمر دمنة نفحة إسلامية ظاهرة مثل: «ومن يجزي بالخير خيرا وبالإحسان إحسانا إلا الله».

ومثل: «ومن طلب الجزاء على الخيرمن الناس كان حقيقا أن يحظى بالحرمان، إذ يخطئ الصواب في خلوص العمل لغير الله تعالى، وطلب الجزاء من الناس...».

ومثل «لأن تعذب في الدنيا بجرمك خير من أن تعذب في الآخرة بجهنم مع الإثم».

ومثل: «والعلماء قد قالوا في شأن الصالحين أنهم يعرفون بسيماهم».

ومثل: «وقالت العلماء: من كتم حجة ميت أخطأ حجته يوم القيامة».

ومثل: قد علمنا أن شهادة الواحد لا توجب حكما».

ويقول الدكتور عبدالحميد يونس في كتابه «الحكاية الشعبية» بعد استعراضه للحكايات ذات الأصول الهندية التي وجدها الدارسون من المستشرقين في مجموعات «البانجاتانترا» و«المهابهاراتا» [٣٢]:

> «كما وجدت حكايات أخرى استطاع العلماء أن يردوها إلى أصولها الهندية، ولكن هذا كله لا يحول بيننا وبين الاعتراف بفضل عبدالله بن المقفع، لا في نقله هذا الأثر الأدبي النفيس فقط ولكن في صياغته مع الاحتفاظ بتقاليد الخرافة في السرد القصصي المحبب إلى النفوس، والذي تصور فيه البهائم والطير كائنات عاقلة مفكرة ومدبرة تخضع لنوازع الغرائز وشهوات النفوس خضوعها إلى الاعتبار بالأحداث والاحتكام إلى الضمير والرغبة في التفلسف واستخلاص العظة أو المثل من المواقف والعلاقات» [٣٣].

وحين يقر واحد كالدكتور يونس بأهمية صياغة العمل يعني إقراره بخلقه، فالأساطير تلك في الأدب، ولكن الأديب الذي يختار ويجمع ويصوغ ليعبر هو الأديب الخلاق صاحب الأثر نفسه... ويعترف الدكتور أحمد أمين بما يقرب من هذا حين يقول:

> «أثبت البحث أن ابن المقفع كان يحذف جملة من الأصل الفهلوي، ويضع مكانها جملة أخرى توافق مزاج عصره، وقد يضع فصلا كاملا...» [٣٤].

ونجد أنفسنا بعد هذه المناقشة كلها واصلين تلقائيا إلى نسبة الكتاب إلى صاحبه أي إلى نسبة «كليلة ودمنة» إلى ابن المقفع، وتصبح «كليلة ودمنة» جزءا لا يتجزأ من التراث العربي لأديب الأسطورة العربي، ويصبح جهده فيها

جهدا خلاقا حقيقيا لا مجرد ترجمة... جهدا دفع فيه ابن المقفع رأسه ثمنا كما نرجح... كما دفع بأديب العربية إلى الصدارة في الدفاع عن قيم الإنسان والتضحية من أجل الحضارة الإنسانية، بل وتصبح الفابولا عربية الأصل استعانت بالتراث العالمي القديم المعروف آنذاك لتدخل باب التراث العالمي الحديث. ونصل إلى الرد على قول الدكتور أحمد كمال زكي الذي سبق أن بحثنا في آرائه وناقشناها وهو:

> «إننا نسلم بأن العرب في طورهم الإسلامي كانوا هم نقلة فابولات الهند وذلك عندما نقل عبدالله بن المقفع في القرن الثامن الميلادي «كليلة ودمنة» من روايات شعبية وجدت في البصرة التي كانت تسمى أرض الهند ـ ومدونات إيرانية قيل إنها مترجمة عن البانجا تانترا والمهابهارتا والفنشنوسارنا الهندية، تماما كما كانوا هم نقلة الصورة الأصلية لقصص هزار إنسانة أو «ألف ليلة وليلة» في الفترة نفسها أو بعدها بقليل» (٣٥).

ونقول بل لا نسلم إلا بأن التراث الإسلامي قدم للعالم أول عمل أدبي متكامل مستمد من التراث الشعبي المتداول فعرّف دنيا القلم بفن استعمال أسطورة الحيوان واستخدامها كوسيلة من وسائل التعبير عن آلام العصر وآلام كل عصر، فلم يكن أديب الأسطورة العربي مجرد ناقل، بل كان خلاقا مبدعا. وكما يجد أدباء العالم اليوم أن من حقهم الطبيعي التعبير الفني من خلال استخدام أساطير متداولة وجد أديب الأسطورة ابن المقفع أن من حقه أن يدخل هذا الفن إلى أدب العربية.

وأيا كان السبب في محاولة طمس هذه الحقيقة وإخفائها فقد آن الأوان لها أن تظهر وأن تصبح من حقائق عالمنا الأدبي المقررة والمتداولة. وما كانت أحقاد رجال عصر ابن المقفع عليه، تلك الأحقاد التي أوردته أبشع ميتة عرفها مفكر، وربما كانت غيرة كتاب عصره والكتاب الذين جاؤوا بعده من ضخامة ما قدم وأصالته مع ضعفهم أمام الطريق الذي شقه، هذه الغيرة التي أدت بهم إلى اختلاق الكتب على قلمه وهي الكتب التي أوضح كثير من الدارسين زيفها، وما كانت لتوضع إلا لتشوه اسمه في التاريخ الأدبي، وربما كان أصله الفارسي أو تمسكه فترة بالمجوسية من

أسباب هذا الموقف الذي ينكر إضافته لأدب العرب ولغتهم، وربما كان الأمر أن المستشرقين حاولوا سلب الأدب العربي كل ما يعطيه الحياة والإضافة إلى أدب الإنسان.

ربما كل هذا وربما كثير آخر غيره... ولكن المسألة كلها أن ابن المقفع قدم لأدب العربية كتابا فتح أمام الإنسانية كلها فنا من أخطر فنون العلم، وهو فن القصص المستمد من الفابولا أو من أسطورة الحيوان.

(٣)

قبل «كليلة ودمنة» عرف العرب ذخيرة كبيرة من أسطورة الحيوان... ووصفوا الحكم والأمثال على ألسنتها وأجروا بينها الحوار وأداروا المناقشات.

فمن أمثال العرب أن الأرنب التقطت ثمرة، فاختلسها الثعلب فأكلها فانطلقا إلى الضب ودار بينهما حوار.

قالت الأرنب [٣٦]: يا أبا الحصين..
قال الضب: سميعا دعوت..
قالت الأرنب: أتيناك لنختصم إليك..
قال الضب: عادلا حكمتما.
قالت الأرنب: فاخرج إلينا.
قال الضب: في بيته يؤتى الحكم.
قالت الأرنب: إني وجدت ثمرة.
قال الضب: حلوة فكليها.
قالت الأرنب: فاختلسها مني الثعلب.
قال الضب: لنفسه بغى الخير.
قالت الأرنب: فلطمته.
قال الضب: بحقك أخذت.
قالت الأرنب: فلطمني.
قال الضب: حر انتصر.
قالت الأرنب: فاقض بيننا.
قال الضب: قد قضيت.

وهذه الصورة أقرب إلى اللعب اللغوي منها إلى العمل القصصي المتكامل الذي نجده في «كليلة ودمنة» التي تجمع إلى السرد والحوار تصوير الانفعالات والحوافز فترسم صورة متكاملة لاستغلال قصة الحيوان أروع

استغلال... وإنما ذكرنا هذه الصورة اللغوية السابقة لندل على أن هناك أصولا عربية لحكايات الحيوان الشعبية المتداولة. والواقع أن العرب كما أنطقوا الحيوانات بالحكمة والبلاغة وأجروا على ألسنتها المثل السارية والحكم المتداولة استغلوها كرموز دالة على خط سير القدر، فكأنما وصفت وصنعت في طريق الإنسان لتدله على ما يراد له وما يراد به.

والفأل والطيرة من المسلمات الباقية في نفوس العرب كأنها الحقائق، يمتنع الإنسان منهم عن الإقدام على عمل إذا حدث ما جعله يتطير، وينطلق إلى أمره إن حدث ما يجعله يتفاءل، ويقول ابن قتيبة في «عيون الأخبار» في كتاب الحرب:

«قال عكرمة كنا جلوسا عند ابن عمرو وابن عباس، رضي الله عنهما، فمر طائر يصيح فقال رجل من القوم... خير خير... فقال ابن عباس، لا خير ولا شر...» (٣٧).

ويستمر ابن قتيبة في حديث الطير... فيقول:

«قال كعب لابن عباس ما تقول في الطيرة؟ قال وما عسيت أن أقول فيها، لا طير إلا طير الله ولا خير إلا خير الله، ولا إله إلا الله، ولا حول ولا قوة إلا بالله...» (٣٨).

وفي أساطير العالم كلها يلعب التفاؤل والتشاؤم بالحيوان دورا كبيرا. ويقول الأستاذ ألكسندرا هجرتي كراب في كتاب «علم الفولكلور»:

«نستطيع أن نقسم الطيرة إلى قسمين: أحدهما هذا الذي يرد في بعض الديانات السامية، والقسم الثاني هو الذي لم ينل هذا الشرف، إن جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة. ويشتمل القسم الأول على التفاؤل بالطير واستطلاع الغيب، وينطوي تحت القسم الثاني تلك المعتقدات الخرافية المعادية كالايحاءات المختلفة التي نستنتجها من أول إنسان وأول حيوان نلقاه عندما نبدأ السير» (٣٩).

ومن أشد المزاعم ذيوعا في الضمير الإنساني التشاؤم من الغراب، وتنبؤ الحيوان بالأخطار التي توشك أن تقع، والمثال المألوف لهذا الظن أن الجرذان تترك السفينة إذا أشرفت على الغرق. وقد لعب الخيال العربي في هذا المضمار دورا كبيرا وبارزا لا يقل عن أهمية الدور الذي لعبته «كليلة ودمنة»...

فإن كانت «كليلة ودمنة» قد أرست أدب الحيوان واستغلال الحيوان استغلالا قصصيا يحقق لصاحبه اليقين من السلطان حين يحوط الخوف الأديب والقصاص، فإن هذه القصص، التي صاحبت الحيوانات وألزمتها بصفات معينة تجلب التفاؤل، نقلت آداب العالم الكثير منها عن العرب كما نقلت عن غيرهم... ويقول كراب:

«واما ممارسات التفاؤل فكانت معروفة في بلاد الإغريق وإيطاليا، وكان العرب يزاولونها في العصور الوسطى على نطاق واسع ويسمونها الفأل. وقد عرفت بهذا الاسم في شمال إفريقيا ويبدو أنهم حملوها إلى إسبانيا، فقد يجوز لنا أن نستنبط هذه الحقيقة من تحليل كلمة أرفيل الإسبانية وهي تحوير لكلمة الفأل العربية» [٤٠].

ومن أروع قصص التفاؤل التي خطها بيان كاتب الأسطورة العربي قصة «سيل العرم» كما جاءت في «نهاية الأرب» للنويري ودارت حول خروج عمرو ابن عامر من اليمن قبل السيل ومعرفته بخبره يقول النويري في الجزء الخامس عشر من كتابه [٤١]:

«وكان سبب خروجه من اليمن واطلاعه على خبر سيل العرم قبل حدوثه دونّ غيره من الناس أنه كان له امرأة كاهنة يقال لها طريفة الخبر، وكانت قد رأت في منامها أن سحابة غشيت أرضهم فأرعدت وأبرقت ثم أصعقت فأحرقت كل ما وقعت عليه، ففزعت طريفة الخبر لذلك فزعا شديدا وأتت إلى زوجها عمرو بن عامر وقالت:

ما رأيت اليوم أزال عني النوم فقال لها: ما رأيت؟

قالت: رأيت... غيما أرعد وأبرق طويلا ثم أصعق فما وقع على شيء إلا احترق قال:

فلما رأى ما داخلها من الروع والفزع سكّنها، ثم ان عمرا بعد ذلك دخل حديقة له ومعه جارية من بعض جواريه، فبلغ ذلك امرأته طريفة فخرجت إليه ومعها وصيف لها اسمه سنان، فلما برزت من بيتها عرض لها ثلاث فئران منتصبات على أرجلها واضعات أيديها على أعينها... فلما نظرت طريفة إليها قعدت،

فقعدت إلى الأرض ووضعت يديها على عينها، وقالت لغلامها إذا ذهبت هذه المناجذ (الفئران) فأخبرني... فلما ذهبت أعلمها، فانطلقت مسرعة فلما عارضها خليج الحديقة التي فيها عمرو وثبت سلحفاة من الماء فوقعت في الطريق على ظهرها وجعلت تروم الانقلاب ولا تستطيع وتستعفر بيديها وتحثو التراب على بطنها من جنباته وتقذف بالبول. فلما رأتها طريفة جلست إلى الأرض. فلما عادت السلحفاة إلى الماء مضت طريفة حتى دخلت الحديقة على عمرو حين انتصف النهار في ساعة شديدة الحر، فإذا الشجر يتكافأ من غير ريح. فلما رآها عمرو استحى منها وأمر الجارية بالتنحي... ثم قال لها:

- ما أتى بك يا طريفة...؟

فكهنت وقالت:

والنور والظلماء والأرض والسماء أن الشجر لهالك، وليعودن الماء كما كان في الزمن السالك.

قال لها عمرو:

ومن أخبرك بهذا؟

قالت:

أخبرتني المناجذ (الفئران) بسنين شدائد، يقطع فيها الولد الوالد.

قال:

فما تقولين؟

قالت:

أقول قول الندمان لهفا، لقد رأيت سلحفاة تجرف الترب جرفا، وتقذف بالبول قذفا، ودخلت الحديقة فإذا الشجر من غير ريح يتكافأ.

قال عمرو:

وما ترين في ذلك...؟

قالت:

هي داهية دهياء من أمور جسيمة ومصائب عظيمة.

قال:

وما هو ويلك؟

قالت:

هو خطب جليل، وخزي طويل، وخلف قليل، والقليل خير من تركه.

قال:

وما علاقة ما تذكرين؟

قالت:

اذهب إلى السد فإن رأيت جرذا يكثر يديه في السد الحفر، ويقلب برجليه مراجل الصخر، فاعلم أن الغمر غمر، وأن قد وقع الأمر.

قال؛

وما هذا الذي تذكرين؟

قالت:

وعد من الله نزل، وباطل بطل، ونكال بنا نكل...».

قال:

فانطلق عمرو إلى السد فحرسه، فإذا الجرذ يقلب برجليه صخرة ما يقلبها خمسون رجلا (٤٢). ويذكر لنا النويري بعد ذلك كيف آمن عمرو بأن السد سيتحطم وأن السيل العرم سيجتاح كل شيء فيحتال حتى يفتعل شجارا في المدينة ويبيع ما يملك ويهرب بنفسه وبولده في قصة طريفة وحكاية ذات لغة عالية وسياق محبوك وجيد.

فالأصل في الحكاية والمحور الأساسي فيها هو التطير، وهو أيضا التنبؤ والعرافة، وهما في الفولكلور العالمي مرتبطان، يقول ألكسندر كراب: «الحق أن عدد الحيوانات المنذرة في الفولكلور العالمي كبير للغاية، كما أن صفات التنبؤ التي تنسب إلى الحيوان تؤلف أساس هذه الحكاية» (٤٣).

واستطلاع الغيب والتنبؤ وتفسير الأحلام ترتبط ارتباطا عميقا بالحيوانات بعامة والطيور بخاصة وربما كان الأمر مرتبطا بالعبادات القديمة التي كانت تربط بين المعبود وكائن حي غير عاقل أو جماد، وربما ارتبط هذا

كله بحركة النجوم التي اشتد الاعتقاد أنها ذات أثر في حياة الإنسان وذات دلالة عليه. ويقول كراب عن التنجيم:

«وأقصى ما يقال عن التنجيم أنه نشأ من أصول علمانية ولو أن الاعتقاد في تأثير النجوم على الظاهرات الطبيعية منتشر في أنحاء الأرض جميعا، كما أن التنجيم البابلي يرجع بأصوله الأولى إلى التفكير البدائي ما في ذلك ريب» (٤٤).

والطيور والحيوانات المرشدة للإنسان كانت مجالا كبيرا لحركة كاتب الأسطورة العالمي، وكذلك كانت وسيلة من وسائل التعبير في كثير من الأحيان عند أديب الأسطورة العربي.

ومنذ قديم جدا ونحن نجد الحيوان أو الطائر المرشد... ففي حكاية وهب بن منبه عن مصرع هابيل بيد أخيه قابيل يلعب الطير المعلم دورا مهما في إرشاد قابيل إلى كيفية دفن أخيه. يقول وهب:

«قال ابن عباس كانت منافستهما على أخت قابيل التي ولدت معه في بطن وكانت جميلة فطلب هابيل أن يتزوجها قال له قابيل أنا أتزوجها، فقال له هابيل لن تحل لك، قال له قابيل أقرب معك قربانا، فمن أكلت النار قربانه تزوجها فقربا فأكلت النار قربان هابيل وبقي قربان قابيل، فحسد هابيل عليه وقتله... فلما رآه ميتا حين قتله أقبل عليه يدعو وينادي يا هابيل يا هابيل، فلما لم يجبه أقبل عليه يقلبه ليتحرك، فلما رآه ميتا لا يتحرك ولا يحير جوابا ولا ينظر، ندم وأدركه الخوف وعلم أنه الموت، وداخلته وحشة الموت وعلم أنه عصى الله، فطلب الحيلة له، فلم يدر ما يفعل فيه، وضاقت عليه الأرض فبعث الله غرابين فاقتتلا فقتل أحدهما صاحبه، فلما مات بحث الغراب الحي حتى خدّ في الأرض أخدودا، ثم جرى إلى الغراب القتيل فألقاه في الأخدود... فقال قابيل هذا غراب علم ما يعمل بأخيه فمالي لا أواري سوأة أخي... ثم حفر له قبرا...» (٤٥).

ويواصل الأستاذ كراب هذه الظاهرة في الأدب العالمي فيقول تعقيبا على حكاية السلندية تحدث عن غراب حذر فتاة صغيرة من كارثة وشيكة الحدوث:

«ولا يقل عن ذلك تلك الحكايات العديدة التي تقص علينا كيف أن حيوانا أرشد كائنا بشريا، ومثال ذلك ثعلب أريسطو مينيس وحيوان السندباد، أو كيف أنه أرشد جيشا بكامله، ومثاله مختلف القصص الخرافي الإيطالي القديم، وقصة الطائر الذي أرشد شرعان إلى الطريق الصحيح حين أخذ على عاتقه القيام بالحملة الخرافية إلى الأراضي المقدسة. وأيا ما كان الأمر فليس مما يؤمن جانبه أن نبني نظرية عن الطوطمية البدائية ونفسر بها هذه الحكايات دون أن يتوفر لدينا مزيد من التفصيلات، فالحيوان في هذا القسم من الحكايات ليس إلا مرشدا موثوقا به، وقد يتعذر علينا أن ننكر على الحيوان أن يكون هذا المرشد الأمين في ظروف خاصة بذاتها» [٤٦].

على أننا، وإن سلمنا برأي الأستاذ ألكسندر كراب، نظن أن في إيراد العلم والحكمة على ألسنة الحيوانات والطيور شيئا وثيق الصلة بتلك الطيور المعلمة والحيوانات المنذرة والدالة الكثيرة الانتشار في المأثور الشعبي، ولعل أديب الأسطورة جعل من حكمة الحيوان والطير سخرية فنية من استشراف الإنسان إلى المعرفة، وغروره بأنه سيد الكون لأنه يعرف كل أسرار الكون، ولعلها أيضا لفتة من أديب الأسطورة إلى ضعف الإنسان وتفاهته، مهما دل بقوته ومهما زها بجبروته، والدلالة شرقية بلا ريب وهي أقرب إلى العقيدة الإسلامية التي تحث الإنسان على التواضع والانتفاع، وتغرس فيه فكرة أنه لن يستطيع أن يخرق الأرض أو يجاوز السماء.

فالمسألة ليست أننا لا نستطيع أن ننكر صداقة الحيوان للإنسان ومعاونته له، ولكن المسألة عندنا أن المغزى الفني في رمز الحيوان الدال أعمق وأكثر قربا إلى حس المبدع الذي يقف عند الدلالة في تحدث الحيوان والطير، وفي معرفته التي تفوق معرفة الإنسان.

وربما كان للتفسير الطوطمي أيضا دلالته لكنه قد يكون صاحب هذه الدلالة بالنسبة للأدب الأسطوري عند الغرب، أما أديب الأسطورة العربي فقد طوع أساطيره قدر إمكانه للمفاهيم البعيدة كل البعد عن الطوطمية، وإن ظلت آثارها تبدو بين حين وحين.

وهناك سيرة من السير الشعبية هي أكثر السير ثراء في استعمال الحيوان والطير المعلمين بكثرة شديدة وبدلالات مختلفة، وتلك هي سيرة سيف بن ذي يزن، ونحن نحس أن المعنيين يمتزجان فيها معا.. المعنى الطوطمي والمعنى الفني الذي أشرنا إليه.. ويجدر بنا أن نقف عند الطير المعلم والحيوان المرشد في سيف بن ذي يزن قليلا.

(٤)

أسطورة الحيوان والطير الهادي عند الدارسين المستشرقين قد تعود إلى أسباب طوطمية، وقد تعود إلى طبيعة علاقة الإنسان بالحيوان، وعندنا أنها تعود إلى الحس الأدبي المرهف الذي يريد أن يضائل الإنسان في مكانه وهو من يملأه الغرور، يعلمه فيجعله يتعلم على يد الحيوانات العجماوات ما يجهل، كما أنه عندنا يحمل أيضا بعض آثار الطوطمية، وهو في سيرة سيف بن ذي يزن يضيف مفهوما جديدا إلى هذه المفهومات. ففي رواية سيف تورد الأم الجافية ابنها إلى المهالك وتوقعه في المصائب لتتخلص منه، ولكنها تفاجأ حين يتمكن لها الأمر في مدينة حمراء اليمن بعد أن تقتل كل من عاداها، عندما تلجأ إلى الحيلة معه لتغريه فتكتشف أنه ابنها الذي رمته وهو طفل في الغابة لتفترسه الوحوش فتعود إلى حيلتها ومكرها، وتكشف له عن حقيقة علاقتها به وتخبره أنها أمه، وأنها ستسلم له المدينة والكنوز وتستأذنه في العودة إلى المدينة لتبشر أهلها بأن ابن ملكهم الغائب وابنها قد عاد.. وحين تعود إليه يقول مؤلف رواية «سيف بن ذي يزن» (٤٧):

قال الملك سيف: لقد أسرعت في العودة يا ملكة.

فقالت قمرية: بل قل يا أمي، فأنت فلذة كبدي وقطعة من قلبي.. أنا ما عدت سريعا إلا لأسير بك حيث مال أبيك حتى ألزم أنا مكاني في الحريم مع جواريَّ.

فقال الملك سيف: وأين هو هذا المال؟

قالت قمرية: لقد دفنته في أرض بعيدة.. وهي خمسون صندوقا من الذهب الأحمر، وبعد أن دفنته وضعت للرجال الأربعين الذين اشتركوا في دفنه السم في الطعام فما أكلوا حتى هلكوا عن آخرهم.

فقال الملك سيف: وكيف يا ملكة تقتلين الرجال دون جريرة ولا إثم؟

فقالت قمرية: ما فعلت هذا إلا خوفا من ملك الحبشة، يعرف بخبر المال منهم فيطمع فيه ويغزو مدينتي ويقتلني.. أما وقد ظهرت أنت فالمال الآن مالك.. فهيا اركب معي أدلك عليه حتى تغدق على أهل المدينة في الصباح فيظل ذكرك على لسانهم، وتظل سيرتك في قلوبهم.

قال الملك سيف: إذن هيا بنا قبل أن يطلع الصباح.

فقالت الملكة قمرية: لي شرط واحد يا بني.

قال سيف: وما هو..؟

قالت قمرية: ألا يعلم أحد بخروجنا، فنحن لا نأمن من جواسيس الملك سيف أرعد... فقال الملك سيف وهو يتقلد حسامه استعدادا للخروج معها: لن يعلم أحد بخروجنا.

أخذ الجوادان يشقان طريقهما وسط الظلام في حذر حتى غادرت قمرية ومعها الملك سيف معسكر الملك أفراح دون أن يلحظهما أحد من الجند أو الحراس، وحين أوغل الملك سيف وقمرية في السير في الصحراء خاف سيف أن يفقدا الطريق ويتوها في الصحراء فقال: لقد طال بنا السير ولم نصل.. فهل المكان قريب...؟

فقالت قمرية: لقد أوشكنا يا بني أن نصل.

ثم أخذت تسليه بالكلام، وتلهيه بزخارف الحديث حتى وصلا إلى شجرة ضخمة مهولة وقد أوشك الصباح أن يطلع، وأخذ نور الفجر يظهر في الكون.

وقالت قمرية: لننزل هنا يا بني لنستريح فقد أمضني التعب، وأنا على كل حال امرأة لا جلد لي على طول السير ومشقة الرحلة.

فأطاعها الملك سيف، ووقف بفرسه عند الشجرة حيث وجد غدير ماء، وترجل عن جواده وأخذ يشرب من الماء وقد انحنى على حافة الغدير.. أما قمرية فتقدمت منه على حذر وقد جردت حسامها من غمده، ونزع الله الرحمة من قلبها وضربته بالسيف على رأسه فانشق رأسه... وأراد أن يتحول إليها فضربته ضربة ثانية وقعت بين أكتافه فقطعت في لحمه وشقت عظمه... ثم ضربته

الضربة الثالثة فصاح الملك سيف صيحة كالرعد، إلا أنها عاجلته بالضربة الرابعة على صدره فوقع على الأرض غائبا عن الصواب فاقدا للوعي مضرجا بدمائه... فعادت تضربه بسيفها وقد ملأ الشر قلبها، فجاءت الضربة على ظهره وانكسر الحسام من يدها.. ووقفت قمرية ترقبه وهو مضرج بدمائه، غارق في لجة من الدم الأحمر القاني، وقد سكن جسده فظنت أنه مات... واعتدلت على حصانها وهي تبتسم كالشيطانة وتقول في حقد:

- لقد أفلت مني مرة.. أما هذه المرة فقد ألحقتك بأبيك.

فتح الملك سيف عينيه على ألم فظيع يحس به في كل جزء من جسده، وحاول أن يحرك قدميه فلم يستطع، وحاول أن يرفع ذراعه فلم يستطع... فالتفت حوله فإذا بالأرض كلها غارقة في بركة من دمائه... فتأوه الملك سيف من الألم، ورفع عينيه إلى السماء يدعو الله ألا يطيل عذابه وأن يسرع في موته إن كان قد كتب عليه الموت في هذا المكان، أو أن يمن عليه بوسيلة للشفاء، وبينما هو في تضرعه ودعواه إذ بطائرين قد أقبلا من البراري المقفرة وحطا على غصن في الشجرة التي يرقد تحتها: وقالا معا في صوت واحد وهما يستقران على الغصن:

- لا إله إلا الله وحده لا شريك له وإبراهيم نبيه.

فانتبه الملك سيف وقد أخذه العجب من الطائرين العجيبين اللذين يتحدثان كالناس وإذا بأحدهما يقول للآخر:

- أرأيت يا أخي ما فعلته هذه الملعونة قمرية بابنها وكيف ضربته بالسيف حتى أثخنته بالجراح؟

فقال الطير الآخر:

- لا تعترض على حكم الله.. واعلم أن أمه قمرية تدبر له سبع مهالك، أولاها وهو طفل صغير حين رمته في الصحراء فأرسل الله الغزالة أرضعته، والجنية ربته، والملك أفراح احتضنه ورباه والثانية هي هذه، قادته إلى هذا المكان وضربته بالسيف البتار حتى ظنت أنه مات فتركته في بركة من دمه.

وكان الملك سيف يسمع حديث الطائرين وهو يعجب في نفسه كيف تتحادث الطيور حديث الآدميين، وقد داخله شك كبير في أنه يعرف الصوتين وأنه سمعهما من قبل، وما لبث أن سمع الطائر الأول يقول:

- صدقت يا شيخ جياد وهذا فعل أهل الكفر والعناد.

فقال الطائر الآخر:

ـ هيا يا شيخ عبدالسلام دواؤه.. فورق هذا الشجر لو مضغه بأسنانه ثم وضعه على الجرح يشفى بأمر الله القدير.

وتذكر الملك سيف الصوتين.. كانا للشيخين جياد وعبدالسلام وقد قابلهما في رحلته إلى مدينة قيمر وقام بدفنهما بعد أن ماتا، فتعجب من قدرة الله، وشكر للمولى أن حفظه ورعاه وأرسل إليه من يدله ويرشده.

وحين التفت الملك سيف إلى الشجرة كان الطائران قد غادرا الغصن، وهبت ريح عاتية هزت الشجرة كلها هزا وتساقطت أوراقها من حوله بكثرة، فأخذ الملك سيف من الأوراق ومضغها في فمه ومضى يضعها على الجروح فتطيب في الحال ويختفي أثرها، وجعل الملك سيف يداوي جراحه بورق الشجر واحدا إثر الآخر وهو يحمد الله ويشكره».

حلول الروح في الطائر، وروح الميت بالذات، تشير إلى الكثير من المعتقدات الشعبية عن الكثير من شعوب العالم، ولكنها هنا روح هادية وروح حارسة أيضا، والمعنيان اللذان تأتي روحاهما على شكل الطائرين من أولياء الله الصالحين الذين سخرهم الله لخدمة سيف حتى يحقق النصر على الكفر والطغيان... فالطير هنا تزيد مع ما قدمنا من تفسيرات أنها رمز القدرة الإلهية التي لا يعجزها شيء والتي تحفظ من تشاء، والتي تسخر للمؤمن كل كائن حي ليكون في عونه.

ورواية سيف بن ذي يزن مليئة بهذه الرموز المتعلقة بالحيوانات والطيور، فحين يريد سيف أن يعبر مخاضة ماء يسخر الله له حيوانا بحريا يسمى الهابشة يصفه له الشيخ جياد قبل موته بقوله:

«واصل سيرك ثلاثة أيام حتى تصل إلى أرض بطحاء متسعة بها بحر واسع.. فقف على شاطئ البحر إلى وقت الغروب تلقاك دابة من دواب البحر، تأتي وهي ناظرة للشمس وراءها تروم خطفها، وعند الغروب يدركها النوم فتنام إلي شروق الشمس، ثم تستيقظ فتجد الشمس قد ظهرت من الشرق فتمشي إليها تريد خطفها فتكون الشمس قد ارتفعت، وتدور معها وهي ناظرة إليها إلى أن تغرب، فإذا وصلت إليها فاصعد على ظهرها.. أو أي مكان

شئت من جسدها.. فهي لا تحس بك حتى تصل بك إلى البر الثاني، فليس لك وسيلة للوصول إليه إلا هذه الوسيلة فسبحان من دبر الأمر والحيلة...» (٤٨).

فالدلالة هنا كما نرى إسلامية إذ هي تقوم على تسخير الدواب لخدمة الإنسان وخدمة أهدافه التي هي نشر الدين والعدل.. وهذه الإضافة التي قدمها أديب الأسطورة العربي إلى استعمال رمز الحيوانات والفابولات التي وصلت إليه سمة أساسية من سمات الكتابة العربية للأدب الأسطوري الذي تم في عهد الإسلام.

إلا أننا لا نستطيع أن نترك سيرة سيف من دون أن نقف وقفة عند استعمال آخر للحيوان. ذلك أن سيف بن ذي يزن حين رمته أمه في الغابة لتأكله الوحوش تعثر عليه غزالة تحن عليه فترضعه ثديها.. وتظل ترضعه إلي أن يعثر عليه أحد الصيادين.. ويظل الملك سيف فترة طويلة لا يعرف إلا أن أمه هي الغزالة.

وهذه الظاهرة وجدت شبيهات لها في أساطير العالم التي تتحدث عن الحيوان ويقدم لها الأستاذ كراب تحليلا علميا إذ يقول:

«لقد استعين بالمعتقدات الطوطمية لتفسير ما يقوله جانب كبير من الحكايات عن بطل أو بطلة أرضعه حيوان أو حيوانات، ولا نزاع في أن هذا الجانب من الحكايات يضرب بجذوره إلى الماضي البعيد بل إلى عصر ما قبل التاريخ، وبالرغم من هذا ينبغي أن نعيد القول إنه ما لم تتوافر لدينا معلومات أخرى، فلا نستطيع أن نقبل هذا الافتراض أو نطمئن إليه» (٤٩).

إلا أنه يؤكد تفسيره المبني على الطوطمية فيقول:

«نحن نعرف أن الطوطمية تعني الاعتقاد في انحدار مجموعة بشرية ما من حيوان جد، وينبني على هذا أن يلعب البطل دوره في اضطراد النسب وتسلسله، فيكون له أحفاد حقيقيون وغير حقيقيين وإلا كان تسلسله من أسلافه من الحيوان بدون مغزى أو أهمية، وينبغي أن يكون الحيوان والد البطل وليس ربيبه أو حاضنه لا غير، وإذا سلمنا بهاتين القضيتين وضح لنا أن الجانب الأدنى من هذه الحكايات تسلسلات أنساب لا غير...» (٥٠).

ويقف الأستاذ كراب عند فكرة الأنساب إذ يبدو أنها استهوته حتى جعلته يعود فينفي تماما تفسير هذه الظاهرة بالطوطمية فيقول:

«إن الحقائق تشير إلى أن الطوطمية غير قائمة، أما الذي ينبغي أن نذكره بادئ الأمر فهو فعالية تسلسل الأنساب، فإذا ما وضعت قصة ناجحة عنده، نسجت على منوالها قصص كثيرة كأنها نبات الفطر، وأصبحت الحكايات التي تنطوي تحت هذا القسم مشتقات ثانوية، ومع ذلك فلا حاجة إلى الطوطمية لتفسير حكاية الجذر ذاتها، فلدينا أسباب مختلفة تفسر لنا سبب رضاع الطفل بلبن ذئبة أو دبة أو لبؤة.. وأهم هذه الأسباب الظن بأن هذا اللبن جدير بأن يكون ذا تأثير على ملكاته العسكرية أو البدنية...» (٥١).

وقد يكون هذا التفسير منطقيا على أولاد الذئاب أو من يرضعون من الحيوانات الكاسرة.. ولكن النص العربي الذي قدمناه يعتمد على حيوان آخر ليس كاسرا على الإطلاق. إنه يعكس صورة حلوة لغزالة، والغزالة من أجمل الحيوانات وأرقها وأرشقها تحن على طفل رضيع، ولبن الغزال لبن يورث الشجاعة، وإنما ربما أراد كاتب الأسطورة العربية في «سيف بن ذي يزن» أن يضع المقارنة بين الأم الإنسانة التي لم ترحم طفلها الرضيع والغزالة الحيوان التي كانت أكثر حنانا ورفقا به، ليخلق موقف المقارنة الدرامي هنا رامزا إلى قسوة الإنسان وغلظته بالمقارنة برقة الحيوان وحدبه.

وعلى أي حال فإن حكايات إرضاع الطفل من لبن حيوانة متوحشة كثيرة وواردة في نص الفروسية العربية،وكذلك قتل الحيوان المفترس وأكل كبده أو قلبه، وهي كثيرة الورود في سيرة عنترة بن شداد الذي يبدأ طفولته البكر بقتل أسد وأكل قلبه، فتصبح الشجاعة والقوة بعد هذا من صفاته.. ولعل حكاية الأسد العرقي هذه هي التي شكلت ما دار حول الأسد في أوروبا من أساطير.

يقول الأستاذ كراب:

«أما المكانة المرموقة التي يشغلها الأسد في القصص الخرافي أو في شارة البغالة على الدروع فترجع إلى أصول متقنة بلا نزاع، ولعلها انتشرت بين العامة في العصور الوسطى بحيث صارت سماحة الأسد وذكاؤه وشجاعته حقائق يألفها أولئك الذين لم يروا أسدا واحدا في حياتهم» (٥٢).

والعصور الوسطى هي عصور التقاء الثقافة العربية بأوروبا عن طريق الحروب الصليبية بالدرجة الأولى، والالتقاء الحضاري التجاري بالدرجة الثانية، والالتقاء الفكري والفني الذي يتضح في كل دراسة، وبصورة متأصلة. ويؤكد أثر أديب الأسطورة العربي في أساطير أوروبا بل وفي معتقداتها ما يقوله كراب [٥٣]:

«ويذكر بعض الفولكلوريين الألزاسيين عادة بتعليق الخفافيش على أغصان الشجر لطرد الجراد... وقد يعجب الإنسان ويتساءل كيف صار الجراد خطرا داهما يهدد هذه المقاطعة الفرنسية ويقتضي اتخاذ هذه الإجراءات العنيفة، لكن يتضح الأمر لنا حين نقرأ ما كتبه المصنف العربي القزويني [٥٤] من أنه إذا علق خفاش على شجر قرية مر الجراد فوق القرية ولم يتوقف، وما دام يلتي أو غيره من مصنفي العصور الوسطى لم يذكروا هذه الواقعة الغريبة من مأثور الحيوان فقد نجد أنفسنا بإزاء أثر قادم من الشرق، وفيه وفي شمال أفريقيا بالذات يعد الجراد مصدر فزع ورعب للفلاحين، ويصبح الخفاش ألد أعداء الجراد.. وما أكثر ما حمله أديب الأسطورة العربي للفكر الأوروبي كله وخاصة في المأثور الشعبي وفي أدب القص والرواية».

(٥)

لم يقتصر دور الحيوان في إنتاج أديب الأسطورة العربي على ما قدمنا، فقد تعداه من الرموز والتفسير إلى التأثر بصحبة الحيوان ومعايشته... فالحيوان يلعب في حياة رجل الجزيرة العربية دورا كبيرا، لا في التفاعل مع حياة الإنسان العربي وحسب، وإنما في التدخل في هذه الحياة نفسها والتأثير فيها، وأبناء الجزيرة قد عرفوا عن الحيوانات الملاصقة لهم كل شيء، عاداتها وطباعها... وعلاجها ودوائها، فوائدها ومضارها.

ويذكر ابن النديم في الفهرست [٥٥]، مجموعة كتب عن الطيور الجوارح أمثال كتاب «الجوارح» لمحمد بن عبدالله بن عمر البازيار، وكتاب «البزاة» للفرس و«البزاة» للترك «والبزاة» للروم و«البزاة» للعرب وكتاب «الجوارح واللعب بها» لأبي دلف القاسم بن عيسى.

وكذلك يذكر ابن النديم مجموعة ضخمة من الكتب المؤلفة في البيطرة ألفت للمتوكل: كتاب ألفه حكيم من حكماء الروم في علاج سائر الدواب، وكتاب «البيطرة» لسموس، إلى آخره.

وقد ألف الكتاب الفصول الطوال والكتب الكثيرة في جميع أنواع الحيوان، ولم يتركوا شيئا عنها عرفوه أو عاينوه أو نقلوه إلا وذكروه في كتبهم... وزاد الأمر أن خلقت حول الحيوانات الحكايات والأساطير إلى جوار ما حفلت به كتب الأدب من شعر الشعراء ومدائح أصحاب القول في الخيل والإبل بخاصة، وبوصف الحيوان الوحش والصيد والطراد بعامة. ويحكي ابن قتيبة في «عيون الأخبار»:

«يقول أبو ذر: ما من ليلة إلا والفرس يدعو فيها ربه ويقول اللهم سخرتني لابن آدم وجعلت رزقي بيده فاجعلني أحب إليه من أهله وماله، اللهم ارزقه وارزقني على يديه» (٥٦).

ومن أشهر الخيل عند أدباء الأسطورة العرب «الأبحر بن النعامة» فرس عنترة بن شداد. ففي إحدى غزوات العبسيين بقيادة عياض بن ناشد يلتقي عنترة بالحارس بن عبادة اليشكري الذي يركب مهرا أدهم... يقول أديب الأسطورة العربي في وصفه (٥٧):

«وثب الحارث بن عبادة في عاجل الحال وركب على ظهر مهر أدهم كأنه الليث القشعم، وكان هذا المهر يشبه لون الظلام أو كأنه قطعة من الغمام، وكانت أم هذا المهر يقال لها نعامة وكانت تضرب بها الأمثال في أرض تهامة، ويفتخر بها أهل اليمامة.

قال الراوي يا سادة يا كرام... وكان أبو هذا المهر يقال له واصل، وكانت تتحسر عليه العربان وملوك القبائل، فلما أن صار الحارث على ظهر المهر صاح بين أذنيه وقصد به الغارة فطار من البيوت كأنه من العفاريت الطيارة، ونظرت إليه الفرسان فلم يروا إلا غباره، وقد وثب به وثبات متداركات حتى صار على أعلى الربوات العاليات المرتفعات، وأمن صاحبه من الآفات والنكبات، فلما رأى عنتر إلى ذلك الجواد تنهد وتحسر وتعجب كل العجب وأضرمت في قلبه النار وزادت باللهب، وصار عنتر مثل الغريق وتلهب قلبه على نيران الحريق، وقد علم أنه يا أسياد إذا طلبه ما يبلغ منه المراد ولا يصل إليه بجري أو طراد» (٥٨).

وينصرف بنو عبس إلى الغنيمة ينهبون الحلة ويسوقون النساء والإبل والنياق ويحملونها بالنفائس، وعنترة عنهم غائب لا يراهم ولا يحس بهم. ويقول راوي سيرة عنترة:

«وزاد بعنترة القلق ونسي عشقه لعبلة بذلك الحصان الذي ما ملك مثله إنسان لما اعتراه من العشق الذي دهاه... وعاد عنترة يتمنى أن ينظر ذلك الفارس أو يراه ولو أمكنه كان بنفسه اشتراه...».

ويختفي الفارس والفرس، ويكلف فرسان بني عبس عنترة أن يسوق الغنيمة احتقارا له فسير بها وهو غضبان وهم من ورائه على بعد كبير... وما أن يغيب عنتره بغنيمة بني عبس يسوقها العبيد ويحرسها مجنونهم منه لما رأوه من حربه وطعانه والنساء يندبن والعويل يرتفع من كل مكان حتى تعرض لهم الحارث اليشكري مرة أخرى وهو فوق جواده ويقول أديب السيرة:

«وقال الراوي إلا أن بني عبس ما غابت يا فهيم إلا وذلك الفارس قد أقبل بالجواد وهو يهيم، وفي قواده على أهل الحي المأسورين نيران الجحيم... فلما رآه عنتر ناداه وافرحاه يا فتى بحق الرب العظيم رب موسى وإبراهيم ورب زمزم والحطيم، قف قليلا مكانك، واسمع كلامي ورد جوابي.

فوقف الحارث يا سادة يا كرام وقال:

فقال عنترة:

أريد منك أن تبيع لي هذا المهر الذي أنت راكبه وإلا فأهده لي إن كنت صاحبه واعلم يا فتى أن الجميل عندي غالي وإن بعته لي تحظى بمديحي لك ومالي، وتصير لي صديقا وموالي.

قال الراوي: فلما أن سمع الحارث من عنتر هذا الكلام تبسم وقال: لو كنت سألتني فيه من قبل أن تفعلوا بنا هذه الفعال لكنت أهديته لك، ولكن يا فتى هذا جواد راكبه بالسعادة مقرون لأنه يطير بلا جناح، وإن كنت ما سمعت به فهذا الابجر بن النعامة الذي ما اقتنى مثله فارس في أرض تهامة، وهو الذي ركب عليه الملوك مثل كسرى وقيصر، وأبو هذا المهر يقال له المرجوع وبه تضرب الأمثال في سائر قبائل بني يربوع.

فقال عنترة:

يا فتى قد اشتريت منك هذا المهر بهذه الغنيمة وهذه يدي لك بالذمام وإن عارضك أحد من قومي جندلته بهذا الحسام.

ثم تعاهدا على ذلك يا سادة يا كرام وأعطاه يده وحلف له بالله العلي العظيم الوهاب وهو لا يصدق بذلك الخطاب... فلما استوثق منه بالعهود وحلف له بالأيمان نزل عن المهر وسلمه إليه باليد وأعطاه عنتر جواده وأمر بعد ذلك الغلمان أن يسوقوا الأموال والنسوان والقيان والعبيد وأمرهم بالعودة إلي الديار والأوطان، فساقها العبيد وقد أقبلت عليهم الأفراح بعد الأتراح وعاد نساؤهم إلى صلاح، وعاد عنتر وقد نال بالأبجر غاية المرام وحصل على مناه ومنتهى المرام».

ويضع كتاب فن كتابة السيرة الشعبية جواد عنترة الأبجر من الأسس الأولى التي تقوم عليها شخصيته الروائية وترسم صورة البطل فيه فيقول:

«اكتملت للفارس العربي عدة الجلاد ومميزات الفروسية مما يذكرنا بسمات الفارس المعروف في القرون الوسطى في الأدب الأوروبي، فله سيف عزيز عليه يقطع كل شيء ولا يثلم حده شيء، ذلك هو الضامن الذي صنع من قطعة شهاب سقطت من السماء، وله فرس لا يدركها فرس، تسابق الريح وتفهم مواقف الحرب والنزال، وتألف صاحبها أشد الإلف، يتحير من رشاقتها وسرعتها ومهارتها الفرسان... تلك هي الأبجر، وله رفيق أتقن الحيلة وبلغ في الذكاء الغاية، ووصل القمة بين السلالين، أسرع من الريح إذا جرى وأمهر من الشيطان إذا تنكر... ذلك هو أخوه شيبوب... وله رفقة سلاح يلازمونه في معارك ويحاربون تحت رايته مثل عروة بن الورد وصعاليكه، وله عزوة ينتسب إليها، تلك هي قبيلة عبس، وله حبيبة يناديها حين يخلو به الطريق في الصحراء، وينطق باسمها عند مواطن النزل ويحارب من أجلها في سبيل أشرف المثل وأرفع الغايات تلك هي زوجته وابنة عمه عبلة» (٥٩).

فالدارس لأدب الأسطورة العربي يضع الفرس في مكانة مرموقة من أدوات الفارس ولم يكن في هذا إلا منطقيا مع أديب الأسطورة نفسه الذي أبدع تصوير موقف حصول البطل على فرسه، وجعله يحصل عليه بفدية قبيلة كاملة... وأروع ما لمسه أديب الأسطورة العربي هنا أن الفارس صاحب المهر لم يهزم، وإنما تنازل عن فرسه كرما ووفاء لقبيلته وأهله وضنا بهم أن يقعوا

في الأسـر... فهو فـي موقف يـختـار فيـه بين أهله وقبـيلتـه وبين فـرسـه، وأمـام صياح النساء وولولة الصبيـة يتنازل عن فرسـه في شهامة عربيـة صادقة... ويبدع أديب الأسطورة في وصف فرحة عنترة بحصوله على الفرس وهو يبدع الإبداع نفسـه بعد ذلك في وصف حزنه لفقده ونتعرف هذه الحادثة وتحليل الدارس لها من كتاب فن كتابة السيرة الشعبية.

يعود مؤلف السيرة إلى وصف حياة عنترة الفارس الذي يخوض المعارك الكثيرة لينقذ فرسه الأبجر الذي سرقه السلال المختلس بن ناهب.. وهنا يقف المؤلف ليرينا تطورا جديدا حدث في شخصية عنترة، فبعد أن كانت عبلة هي المدار الأول لأحداث حياته، نجده في هذه المرحلة يساويها بسيفه وبحصانه كما يجب أن يفعل الفارس.

يقول عنه مؤلف السيرة (٦٠):

وما نام تلك الليلة ولا التفت إلى عبلة، لأنه كان يحب جواده أكثر من حب عبلة... وقد ذكروا ياسادة يا كرام أن عبلة عنده أعز من روحه التي بين جنبيه.

وإذا كان عنترة الأسطوري قد ارتبط اسمه بجواده هذا الارتباط فإن شعر عنترة الحقيقي، الشاعر العربي الجاهلي، يذكرنا بارتباط آخر للعرب بخيولهم، وبأثر هذه الخيول على حياتهم، يقول عنترة العبسي شاعر المعلقات الجاهلي:

فلله عينا من رأى مثل مالك — عقيرة قوم إن جرى فرسان

فليتهما لم يجريا قيد غلوة — وليتهما لم يرسلا لرهان

ويشير عنترة بهذا إلى مصرع مالك بن زهير في حرب داحس والغبراء... وهي حرب أسالت الدماء بين بطون قبيلة قيس وعبس وذبيان وأدت إلى عدة معارك امتلأت بها كتب الأخبار وكتب الأدب. ويقول النويري في «نهاية الأرب»:

«حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان، وكان السبب الذي هاجها أن قيس بن زهير وحمل بن بدر تراهنا على داحس والغبراء أيهما يكون له السبق، وكان داحس فحلا لقيس بن زهير والغبراء حجر أي فرس أنثى لحمل بن بدر: فتواضعا الرهان على مائة بعير.. وكان في طرف الغابة شعاب كثيرة، فأكمن حمل بن بدر في تلك الشعاب فتيانا على طريق الفرسين، وأمرهما إن جاء داحس سابقا أن يردوه عن الغابة...

ثم أرسلوهما، فلما شارف داحس الغابة دونا من الفتية وثبوا في وجه داحس فردوه عن الغابة، وثارت الحرب بين عبس وذبيان، فبعث حذيفة بن بدر مالكا إلى قيس بن زهير يطلب منه حق السبق فرفض قيس وأخذ الرمح فطعنه وقتله، ثم قتل حذيفة مالك بن زهير وثارت الحرب» (٦١).

ويذكر النويري من الأيام التي سببتها داحس والغبراء (٦٢) يوم المريقب لبني عبس على بني ذبيان، ويوم ذي حس لذبيان على عبس ويوم اليعسرية لعبس على ذبيان ويوم الهباءة لعبس على ذبيان ويوم الفرون ويوم قطن ويوم غدير قلبي...، وفي يوم المريقب يقول الشاعر عنترة العبسي:

ولقد علمت إذ التقت فرسانها يوم المريقب أن ظنك أحمق

ونستطيع أن ندرك إلى أي حد لعبت أسطورة الحيوان دورها في أدب أديب الأسطورة العربي إذا أضفنا إلى كل هذا الذي قدمناه أساطير الحيوانات التي هي في الأصل إنسان مسحور قد عبث به ساحر لئيم، فحوله من الصورة الآدمية إلى الصورة الحيوانية، ويأتي البطل فينقذه من هذه الصورة بفعل طيب. تجد أن أديب الأسطورة العربي قد صال وجال في هذا المضمار واستطاع استغلال أسطورة الحيوان استغلالا جيدا وثريا.

استغلها في العمل الأسطوري التفسيري في حكايات عن الحيوانات نفسها لماذا كانت مؤخرة القرد حمراء ولماذا كان الدب بلا ذنب وهو في هذا شارك في إثراء الأساطير العالمية بمزيد من أسطورة التفسير المستمدة من محاولة فهم أشكال الحيوانات، ويقول كراب: «حكاية الحيوان في أبسط صورها حكاية شارحة أو مفسرة من حيث جوهرها أو إنها حكاية ترمي إلى شرح علة أو غاية» (٦٣).

واستغلها أديب الأسطورة العربي في العمل التعليمي أو في الفابولا التي لا شك أنها فاصلة في منطقته وأصيلة فيه، وانتهت هذه المحاولات من أديب الأسطورة العربي قيمة متوجة هي «كليلة ودمنة» ويرد كراب على زعم ينفي أن أصل هذه الأساطير إغريقي وأنها الأسبق زمنا بتحليل واف يقول في أجزاء منه:

«الذي يثير الشك لدينا في رجوع الخرافات إلى أصل إغريقي أو هندي هو أن أيسوب الذي يقال إنه اخترع الخرافات الإغريقية لم يكن في الحقيقة إغريقيا، بل لم يكن من رعايا الإغريق في

القارة الأوروبية، وأغلب الظن أنه كان رقيقا ساميا يشتغل بالكتابة في أيونيا. أضف إلى ذلك أن هذا النوع من القصص نجده في أقدم أجزاء العهد القديم، الأمر الذي يحملنا على الظن أن هذا النوع القصصي جميعا قد وصل إلى الأيونيين من الشرق السامي وأنه ارتحل كذلك من الشرق السامي إلى الهند مع ما ارتحل إليها من ثقافة ما بين النهرين» [٦٤].

واستغلها أديب الأسطورة العربي كذلك في الحكايات الخرافية التي تجعل من الحيوان هاديا ومرشدا فحقق بذلك ثروة ضخمة في هذا اللون، وقد نفينا من قبل الأثر الطوطمي الذي أراده كراب لهذه الحكايات، وحاولنا أن نقرر أن الهداية عن طريق الحيوان لها ظل من التربية الإسلامية التي تريد أن تقرر للإنسان وجوب أن يفهم عجزه أمام قدرة الله صانعة كل شيء. واستغلها أيضا في سيره العظيمة كجزء لا يتجزأ من نسيجه الأدبي، حيث يصبح الحيوان شريكا للإنسان في بطولته وفي مصيره، وحيث تمتزج القيم الخالصة لتجد لها نماذج في ألوان من الحيوان كفروسية الخيول ووفاء الكلب ورقة الغزالة وشجاعة الأسد وخبث الحية.

ثم استطعنا أن ندرك أن مكانة الحيوان عند العربي أثرت حتى في أحداث حياته مما خلق مجالا لأديب الأسطورة العربي ليتحرك في هذا المجال في كل ألوان الأسطورة والفابولا والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية والمثل والسيرة الشعبية في ثراء حقيقي مكنه من أن يعبر عن معطيات حياته ونفسه تعبيرا أدبيا رائعا أغنى بلا شك أدب القص العالمي.

٦ أساطير الخوارق

(١)

لم يبدع أديب الأسطورة العربي في لون من ألوان الحكاية المستمدة من الأساطير، والمعتمدة عليها والتي تعتبر امتدادا لها، قدر إبداعه في حكاية الخوارق.

ودارسو الفولكلور يفرقون بين حكاية الجن وحكاية الخوارق وحكاية السحر، وهم يفرقون بين كل هذه الحكايات وحكاية التحول، أي الخروج من صورة الإنس إلى صورة الحيوان أو صورة الجماد.

وقد تبع دارسي الفولكلور هؤلاء كثير من أساتذة الدراسات الشعبية العرب. والواقع أن قدر المسلمات، التي ألزم الدارسون العرب أنفسهم بها مما قاله دارسو الفولكلور، كثير جدا في هذا الميدان بالذات، وهو بالضرورة ضار جدا بدراسة هذا اللون من الإنتاج، ما ظهر منه في اللغة العربية على وجه الخصوص، ذلك أن «ألف ليلة وليلة» عرفتها أوروبا منذ وقت مبكر جدا إذ تظهر ترجمة انطوان جالان لألف ليلة بالفرنسية ابتداء من عام ١٧٠٤ إلى ١٧١٧.

وقد حظيت ترجمة الليالي، منذ ظهورها، بإقبال منقطع النظير. تقول الدكتورة سهير القلماوي في كتابها «ألف ليلة»: «ولقد أغرى

«إن الاعتراف بأن هذه القصص من نتاج الحضارة الإسلامية يقلب حقائق كثيرة قيلت ضد الحضارة الإسلامية وضد الأدب العربي».

المؤلف

النجاح الذي لاقته الترجمة الفرنسية ناشرها بأن يطبعها مرارا، وكان في كل مرة يضيف إليها شيئا، يعينه على ذلك بعض المعاونين له أمثال جوتييه (Guthier) وبرسفال ودولاكروا (De la Croi) الذي ألف فيما بعد مؤلفا مشابها، مدعيا أنه ترجمة عن أصل شرقي وسماه ألف يوم ويوم» (١).

بينما نلمح اعترافا واضحا بأثر هذه الحكايات في أوروبا في نص آخر لألكسندر كراب في كتابه علم الفولكلور، إذ يقول في أثناء حديثه عن زمن ذيوع حكايات الجان الحديثة في أوروبا:

> «لم يظهر هذا النوع من الحكايات في أوروبا الغربية فيما قبل القرن التاسع الميلادي... ذلك أن أقدم نصوصها التاريخية المستحدثة عبارة عن أغنية (أدبية) من اسكنديناوه. وتدين حكاية الكلب «جلوت» بوجودها في بلاد ويلز إلى التصنيف الفرنسي لمجموعة الحكايات الشرقية... ونعني به «كتاب سندباد» الذي لم يصل إلى أوروبا الغربية في فترة سابقة بكثير على منتصف القرن الثاني عشر» (٢).

وحكايات «ألف ليلة وليلة» هي أشهر حكايات الجان والخوارق، الممتزجة بحكايات السحر وحكايات التحول... وإن كان هناك تراث عالمي لحكايات الجان أو حكايات الخوارق، فإن الحكايات ذات الأثر الحقيقي في ضمير العالم وفي فنه المعاصر بإجماع الدارسين هي تلك الحكايات التي أبدعها أدب الأسطورة العربي وأسماها بحكايات «ألف ليلة وليلة».

والعالم العربي قد عرف هذه الحكايات منذ زمن قديم جدا، وسواء كانت هذه الحكايات تأليفا خالصا أم استعانة بموتيفات من موروث الشعب العربي الثقافي والاجتماعي، فالذي لا يستطاع الجدل فيه كثيرا أن هذه الحكايات من إبداعات أديب الأسطورة العربي. وإن كان للمستشرقين محاولات مستميتة تختلف في المنهج وفي الأسلوب لسلب الأدب العربي واحدا من أخطر الأدوار في دنيا القصة العالمية ونسبتها إلى مجموعات الشعوب الأخرى التي لا يجد هؤلاء المستشرقون غضاضة في نسبة أي شيء إليها. ويصل أمر هذه الاستماتة إلى حد الجمع بين الاعتراف والإنكار في التواء عجيب، كما نشهد في كتاب «حضارة الإسلام» لفون جرونيباوم الذي يقول في فصل بعنوان «يونان في ألف ليلة» (٣).

«تطورت المجموعة الضخمة من الحكايات والخرافات المعروفة بألف ليلة وليلة في أصقاع مختلفة من العالم الناطق بالعربية بين قرابة ٩٠٠م و١٥٠٠م. وتطمس اللغة واللون المحلي معالم العنصر الأجنبي للشطر الأكبر من مادة الكتاب طمسا فعليا. فإن روح الإسلام راحت تشيع في حكايات يهودية الأصل أو بوذية أو هيلينستية، وحلت النظم الإسلامية والآداب الإسلامية والعلوم الإسلامية في هدوء محل الأوضاع الثقافية للمادة الأصلية. وأضفت على أصل الكتاب تلك الوحدة في الجو التي هي من أبرز ما تتسم به الحضارة الإسلامية من خصائص، والتي تمنع المشاهد لا محالة من أن يلحظ لأول وهلة ذلك التجميع المبرقش للعناصر غير المتجانسة التي تتركب منها تلك الحضارة» (٤).

وهذه النظرة المسطحة المسمومة للحضارة الإسلامية لا ينفرد بها فون جرونيباوم وحده، ولكنه على الأقل صريح صراحة لا تدع أي مجال للشك في النظرة المسبقة التي تحكم أقواله، وترسم له الخطوط التي يسير فيها مجال تفكيره... فالحضارة الإسلامية عنده ليست إلا تركيبة مزركشة أو مبرقشة، والتركيبة غير متجانسة وإنما تخفيها وحدة في الجو. والسؤال: أي الحضارات تبدأ من الصفر؟ والسؤال الثاني: ما قيمة حضارة لا تتطور مع كل تراث الحضارة الإنسانية الذي سبقها؟ والسؤال المهم: لماذا لم تتعصب الحضارة الإسلامية فترفض كل ما سبقها، وإن فعلت فهل كانت تصبح حضارة حقيقية باقية ومؤثرة؟ وسؤال مهم آخر: اعترفت الحضارة العربية بفضل كل ما سبقها من حضارات، فذكرت صراحة أنها نقلت عن الهند وعن فارس وعن الصين وعن مصر القديمة وعن بابل، فلماذا لا يعترف لها المستشرقون بدورها في تكوين الحضارة الإنسانية الآن، ويذكرون قيمة ما أخذوه من الحضارة الإسلامية من دون محاولة لتشويهه؟

ويصل الأمر بأحد المستشرقين كالأستاذ ماكدونالد إلى حد أنه أرجع ما لاقته «ألف ليلة وليلة» من نجاح في الغرب لا إلى ما في هذا الأثر العظيم من ثراء لا حد له، بل إلى جالان نفسه، إذ يعتقد ماكدونالد أن جالان، وقد كان قصاصا، قد أعاد صياغة «ألف ليلة وليلة» وبهذا استطاعت النجاح. وتناقش

الدكتورة سهير القلماوي هذا الرأي فتقول: «تصرف جالان في ترجمته كثيرا فأضاف وحذف وغير حتى يلائم الذوق الأوروبي، فأي ترجمة علمية في هذا العصر لم تكن لتظفر بأي نجاح في أوروبا»[٥].

ولكن سرعان ما تموت ترجمة جالان وتأخذ مكانها في المتاحف، عندما تطل ترجمات أوروبية عديدة عن نسخة عربية معروفة لتملأ أوروبا ويصبح نجاح «الليالي» الذي نسبه ماكدونالد إلى جالان خرافة، فالليالي ناجحة من حيث هي لا من حيث أضاف إليها مترجم فرنسي إبداعه الخاص. وتقول د. سهير القلماوي:

«أصبح هم المترجمين الأكبر أن ينقلوا عن النص العربي، وأصبحوا يتبارون في اقتناء النسخ وفي الأمانة في أداء الأصل. وأول من قام بنقل شيء من هذا الأثر إلى ألمانيا هو المستشرق فون هامر، وقد ترجمت قصصه إلى الفرنسية عام ١٨٢٨. ثم تأتي ترجمة ويل بين سنة ١٨٣٧ و١٨٤١، وقد اعتمد فيها على نسخة أوسلو ونسخة بولاق ومخطوط عربي في مكتبة جوته»[٦].

ثم تتوالى الترجمات الألمانية وتلمع في هذا الميدان أسماء هانتج وجريفه وليتمان الذي ظهرت له ترجمة كاملة بعنوان: «ترجمة ألمانية كاملة لأول مرة عن الأصل العربي طبعة كلكتا سنة ١٨٣٩»، ثم تتوالى الترجمات إلى كل اللغات: إلى الانجليزية وإلى الفرنسية وإلى الروسية، وكلها تعتمد اعتمادا رئيسيا على الأصول العربية.

ولعل من أطرف ما يدل على أثر هذه الليالي الساحق في نفوس الأوروبيين ما يذكره جالان سببا لتركه تقسيم الكتاب إلى ليال، كما هو في الأصل العربي، فهو يقول إن شباب باريس كانوا يقلقون نومه بالصياح تحت نافذته بتلك الجمل المكررة المشهورة في آخر الليلة وفي أولها.

وربما كان هذا الأثر البارز هو سر هذه الأبحاث المستمرة التي لا تستهدف البحث عن الأصول الفنية والتأثرات الحضارية بقدر ما تستهدف الإصرار على أن الكتاب ترجمات هندية أو فارسية، وأن فضل العرب - إن كان لهم فضل - هو ترجمة هذه النصوص إلى لغة يعرفها الغرب في القرون الوسطى أو في مطلع العصر الرومانسي، فتجد صدى قويا وتصبح هنا جزءا من التراث القصصي العالمي الذي لا دور للعرب فيه، كما يصر الكثيرون من الدارسين.

ويطبق كفون جرونيباوم هذا كله على الحضارة الإسلامية ككل فيقول: «إن مساهمة العالم الكلاسيكي في تكوين الحضارة الإسلامية في جملتها كانت موضع الاعتراف الصريح من الناس كافة، بيد أن مواصلة التقاليد الكلاسيكية العيش في الأدب العربي أمر لم يشرع أحد في ترسم آثاره وتقديره حق قدره إلا في العهد الأخير» (٧).

والأستاذ جرونيباوم حزين جدا لكل هذا التأخير في تبيان آثار العالم الكلاسيكي أو اليونان والرومان فيما يعتقد فيقول:

«فعلى حين أن المؤثرات الهندية أو اليهودية مثلا تبتدئ أولا وقبل كل شيء في نقل حبكة القصة أو موضوعها، فإن تأثير القدماء لا يتضح لنا في معظم الأحوال إلا في العناصر التي قد يصعب الوصول إلى أصولها وتقصي مصادرها كأنماط الأسلوب ونماذج العرض والمواصفات الوجدانية» (٨).

والأستاذ جرونيباوم لا يفرق بين المؤثرات اليهودية أو الهندية في خصائصها، فلهذا حبكة القصة وللآخر الشيء نفسه، أما لماذا لا تكون حبكة القصة خصيصة عربية خالصة، فهذا ما لم يتعب الأستاذ نفسه فيه... أما قدماؤه فقد ترك تأثيرهم ليصل إلى الأعمال وإلى المسائل الوجدانية التي لا يمكن أن يكون عليها أي دليل إلا الافتراض التذوقي والحكمي. فهو يقول:

> «ومما قد يزيد في تضليلنا أن نظرة العربي إلى الأدب وما يتوقعه منه قد صيغت، إلى حد يستوقف النظر، على غرار اتجاهات القدماء أثناء تطورها منذ العصر الهيلينستي. ومن أبرز أمثلة ذلك تفضيل الجمهور العربي لأصالة العرض على أصالة الاختراع، كما أن الأبحاث النظرية في الأدب التي كانت محببة إلى علماء العرب وكتابهم كثيرا ما كانت تتناول من جديد مسائل كلاسيكية، كما تدار بطائفة من المصطلحات ما كانت لتستحدث لولا السوابق التي وضعها بلاغيو العصرين الكلاسيكي الأوسط والأخير» (٩).

ولست في الحقيقة أجد نصا أشد من هذا النص تجاهلا للحقائق المعروفة واستغلالا لبعض الشواهد الدالة على الجزئيات للوصول منها إلى كليات مغلوطة.

فالأبحاث النظرية في الأدب شيء والنظرة إلى الأدب شيء آخر، ولا يزعم أحد أن العرب قد كتبوا الملحمة أو كتبوا التراجيديا وهما أهم مميزات وسمات الأدب الهيلينستي أو الكلاسيكي أو أدب القدماء، الذين لا قدماء غيرهم عند فون جرونيباوم وأمثاله من العلماء. ولكن العرب عرفوا ألوانا أخرى من الإنتاج لا علاقة لها بالذوق الهيلينستي، هذا وقد كتبوا أدبهم الذي يتفق مع فهمهم وتذوقهم، ولا يستطيع أحد أن يقول إن فهم المجتمع القبلي الغربي يتساوى مع فهم المجتمع المديني اليوناني، ولا إن فهم العرب المؤمنين بالقدرية بحكم طبيعة نبتهم يمكن أن يتلاءم مع مجتمع، نبتت فلسفته أصلا على مناقشة الآلهة والتمرد عليها، وظهر فيه من عيون الأدب ما هو نتاج طبيعي للصراع بين القدر وبين الإنسان.

والعلم، ومنه الاصطلاحات، ليس ملكا لأحد لأنه حق مشاع لكل البشر، ولا يدعي أحد أن ما يتوصل إليه العلم من حقائق واصطلاحات يمكن تجاهله أو يصبح من العسير علينا استعماله، وليس هذا من باب النقل وإنما هو من باب استمرار تيار العلم والحضارة.

وما هذه المسلمة التي تصر على أن العرب يفضلون أصالة العرض على أصالة الاختراع؟ إن هذه الجملة في حد ذاتها تنكر على العرب كل إبداع وكل خلق، ويصبح دورهم دور المزخرفين العارضين، وهو الدور الذي يفصله لهم جرونيباوم وأمثاله. ويندفع فون جرونيباوم في أحكامه الغريبة قائلا: «وما ينطبق على الأدب العربي عامة ينطبق بدقة على «ألف ليلة وليلة» بوجه خاص. فهنا أيضا نجد الموضوعات المفردة أو الحبكات ونماذج العرض وأنواع الوجدانات التقليدية قد تمثلها القصاص والكتاب ليزيدوا ألوان المجموعة الأصلية تلألؤا وسطوعا» (١٠).

فالمسألة كما ترى هي مسألة إحساس بخطورة هذا الأدب وهذا النتاج المؤثر الفعال لأديب الأسطورة العربي، والمسألة أيضا هي محاولة نسبة كل إبداع خلاق، أضاف إلى البشرية جديدا، إلى غير العرب. وتصل المسألة بجرونيباوم إلى أن يقول في موضع آخر:

«وأهم من ذلك كله أن النموذج الروائي للقصة الإغريقية، وما به من فكرة عن الحب تنعكس صورها في كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وأن الطريقة الخاصة التي كان العصر

> الهيلينستي وورثته يعالجون بها الحب والمحبين كانت من أكبر العوامل في تطور فكرة العرب عن الحب، كما تتجلى في الشعر والنثر سواء منه في كتاب «ألف ليلة وليلة» أو في غيره» [١١].

ومعنى هذا أن المسألة ليست مسألة تعليم للأنماط الأدبية الإنسانية وحسب، وإنما هي أيضا تعليم للأنماط السلوكية الإنسانية أيضا، وهذا لا يحتاج إلى جدل منا، فيكفي أن نعرضه هكذا ليتبين المرء تعسفه. فالحب لا يتعلم من الكتب، وما قدمته الحضارة الهيلينستية قدمته عمن عرفوا اليونانية في آخر العصر الأموي وأول العباسي. والمحبون العرب لم ينتظروا كل هذا الوقت ليتعلموا الحب، والشعراء والكتاب العرب لم ينتظروا هم أيضا أن يتعلموا اليونانية ليتعلموا الحب. فنماذج الشعر والنثر العربيين التي تتحدث عن الحب بدأت في الصحراء، وعند شعراء لم يقرأوا ولم يشاهدوا هيلينستيا واحدا في حياتهم. وإنما الحب فطرة وإن كان التشابه موجودا فسببه فطرة الإنسان وسليقته في أي مكان كان. وإن لم يكن دليل جرونيباوم يرد على الدراسات التي أثبتت أن شاعر التروبادور الإسباني كان امتدادا لفن الحب العربي والشعراء الرومانسيين العرب. وكانت المسألة تأثرا وهلم جرا...

إلا أن محاولة تفتيت «ألف ليلة» إلى أصول أخرى غير عربية تعني سلب العرب القدرة المتفوقة التي هزت أوروبا عند نقلها إليهم. وتعني كذلك قدرة أديب الأسطورة على القص ثم قدرته الفائقة في خلق الحكاية حول دنيا الجان والسحر والخوارق. فما هي هذه الدنيا؟

(٢)

لكي نواصل المناقشة والدراسة لجهد أديب الأسطورة في دنيا الخوارق والجان والسحر والكهانة، لا بد من أن نضع أيدينا على نموذج كامل يضم كل الموتيفات التي تكون هذا اللون من الإنتاج الأدبي المرتبط بأساطير الخوارق والجان. وأكمل هذه النماذج وأقربها هو الحكاية الأولى في الليالي ... أعني حكاية «التاجر مع العفريت» [١٢].

في هذه الحكاية تروي شهرزاد قصة تاجر اشتد عليه الحر يوما، وهو في جولة من جولات طلب الرزق، فلجأ إلى شجرة يستظل بظلها ويتناول شيئا من الزاد، وبعد أن فرغ من أكله تناول تمرة ثم ألقى بنواتها إلى الأرض، وما هي إلا لحظات حتى فوجئ بعفريت هائل شاهرا سيفه يريد قتله، جزاء قتل

التاجر ولد العفريت، ذلك أن النواة التي ألقى بها التاجر جاءت في صدر ولد العفريت فأردته قتيلا، ولكن التاجر يستعطف العفريت ويرجوه أن يمهله عاما ينهي فيه أعماله، ويرتب شؤون بيته وماله وديونه... فيستجيب العفريت لرجاء التاجر... يعود التاجر فعلا في اليوم نفسه من العام التالي، ويجلس تحت ظل الشجرة ينتظر مصيره الأسود.

وبينما هو ينتظر إذا بشيخ يقبل عليه ومعه غزالة مسلسلة، ويعرف الشيخ حكاية التاجر فيصر على البقاء معه حتى ينظر ما يجري له مع العفريت، وبينما هما كذلك إذا بشيخ ثان يقبل عليهما ومعه كلبان سلوقيان أسودان، ويعرف هو الآخر قصة التاجر، فينضم إليهما ينتظر مصير التاجر مع العفريت... ويتكرر الأمر مع شيخ ثالث كان يمر بالطريق يصطحب معه بغلة زرزورية.

جلس الثلاثة مع التاجر بعض الوقت حتى أقبل العفريت في زوبعة عظيمة، وسيفه في يده، ثم جذب التاجر يريد قتله بين عويل الجميع ونحيبهم... وهنا يبرز الشيخ الأول للعفريت يعرض عليه أن يقص عليه حكايته مع الغزالة مقابل أن يهب له ثلث دم التاجر... ويقبل العفريت هذا العرض، فيروي التاجر أن هذه الغزالة ليست إلا زوجته وابنة عمه قد سحرت غزالة جزاء ما ارتكبته مع سرية له وابن له من هذه السرية، حيث سحرت الأولى بقرة، وسحرت الابن عجلا، حين كان الشيخ في إحدى جولاته وادعت أنهما ماتا وووريا التراب... غير أن الشيخ يكتشف الأمر حين يقبل عيد الأضحى ويطلب من الجزار أن يحضر له بقرة سمينة يضحي بها، ويحضر الجزار بقرة، ما أن ترى الشيخ يتهيأ لذبحها حتى تصيح وتبكي بشدة. فيعهد بها إلى الجزار ليقوم بالمهمة... وحين تذبح يتبين أنها تخلو من الشحم واللحم رغم مظهرها السمين... فيندم الشيخ على ذبحها ويأمر الجزار بإحضار عجل سمين يضحي به بدلا من البقرة، وحين يأتي الجزار بالعجل المطلوب إلى الشيخ، يفك العجل وثاقه ويهرع إلى الشيخ باكيا مولولا، فتأخذه به الرأفة ويأمر الجزار بأن يبحث له عن بقرة يذبحها بدلا من هذا العجل على رغم توسلات الزوجة وإلحاحها على ذبح العجل... ويعود الجزار بالعجل إلى بيته وما أن تراه ابنته حتى تكتشف أن هذا العجل ليس إلا ابن التاجر، وتخبر أباها بأن امرأة أبيه قد سحرته عجلا، كما سحرت أمه بقرة وهي التي ذبحت من قبل. ويسمع الشيخ هذه

القصة فيهرع إلى ابنة الجزار ويرجوها أن تعيد ابنه إلى حالته الآدمية، على أن يمنحها ما تريد من مال... ولكنها لم تشترط غير شرط واحد، وهو أن يزوجها ابنه بعد أن تفك سحره، وأن تنتقم من زوجه فتسحرها غزالة حتى تأمن شرها... ويوافق الشيخ وتقوم بنت الجزار بفك سحر الشاب لتعيده إلى صورته البشرية، ثم تسحر زوجة الشيخ غزالة.

يسمع العفريت هذه القصة فيعجب بها أشد الإعجاب، ويهب الشيخ ثلث دم التاجر، وهنا يتقدم الشيخ الثاني صاحب الكلبين السلوقيين، ويعرض على العفريت أن يحكي له قصته العجيبة مقابل أن يهب له ثلث دم التاجر... فيقبل العفريت... ويأخذ الشيخ في رواية حكايته التي تتلخص في أن أباه مات مخلفا له ولإخوته ثلاثة آلاف دينار قسمت بينهم بالتساوي... وقام الشيخ وهو الأخ الأكبر بفتح دكان يبيع فيه ويشتري، فكبرت ثروته بينما أخوه الأوسط قد ضاع ماله وهو يتنقل مع القوافل، فحن عليه وعرض عليه أن يبقى معه في الدكان يساعده ويكون الربح بينهما مناصفة... ثم يأتي الأخوان يوما ويعرضان على أخيهما الشيخ أن يسافروا جميعا للاتجار... فرفض الشيخ ولكنهما يلحان ويصران، فيخضع أخيرا لرغبتهما... ثم يحسبون ما معهم من مال فيجدونه ستة آلاف دينار، فيقترح الشيخ أن يدفن نصفها تحت الأرض ويقسم الباقي عليهم بالتساوي للاتجار فيها، ويقبلون الاقتراح ويسافرون جميعا... يبيعون ويشترون، وفي الطريق يلتقي الشيخ بجارية في ملابس رثة، تقبل عليه وترجوه أن يصنع معها معروفا بأن يتزوجها، ويقبل الشيخ ويتزوجها فعلا، وينشغل بحبها عن أخويه، فيغاران ويأكل الحسد قلبيهما ويأتمران به، ويدبران خطة لاغتياله وسلب أمواله، وفي الليل وبينما هو نائم بجوار زوجته يحملانه ويلقيان به في البحر.

وحين تصحو الزوجة، ولا تجد زوجها تنتفض فزعا، ثم تنطلق إلى أغوار الماء حيث تنقذ زوجها، حيث تحمله إلى جزيرة، ويعلم الشيخ أن هذه المرأة لم تكن إلا جنية تشكلت في صورة آدمية... وقد أعلنت غضبها على أخويه وصممت على الانتقام منهما... وأخبرته أنها ستطير إليهما وتغرق مراكبهما وتهلكهما، ولكن الشيخ يرجوها ألا تقتلهما ويستعطفها فتحمله إلى داره، ويعود إلى فتح دكانه بعد أن أخرج المال المدفون في الأرض... أما هي فتغيب

عنه طوال النهار وحين يعود ليلا إلى داره يجدها ومعها كلبان سلوقيان، وحين يقبل عليهما يبكيان ويتعلقان به، وتخبره زوجه أن هذين الكلبين ليسا إلا أخويه، وقد أمرت أختها أن تلحق بهما وتسحرهما، ولن يتخلصا من صورتهما هذه إلا بعد عشر سنوات، ثم يحكي الشيخ للعفريت أن السنوات العشر قد انقضت وأنه سائر بهما إلى أخت زوجته الجنية لتعيدهما إلى صورتهما البشرية، ويعجب العفريت من قصة صاحب الكلبين فيهب ثلث دم التاجر لذلك الشيخ، وحين لم يبق غير ثلث واحد من دم التاجر يعرض الشيخ الثالث صاحب البغلة أن يقص على العفريت حكايته مقابل أن يهب له الثلث الأخير من دم التاجر، ويوافق العفريت. ويأخذ الشيخ في رواية قصته وهي تدور حول تلك البغلة... ومن الحكاية نعرف أن هذه البغلة ليست إلا زوجة ذلك الشيخ قد سحرها على هذه الصورة جزاء خيانتها له مع عبد أسود... وقد فاجأهما الشيخ معا في ليلة عاد فيها هو من سفر، فما كان من الزوجة الخائنة إلا أن سحرت زوجها الشيخ كلبا بأن رشت عليه ماء وتمتمت بكلمات. ثم طردته من البيت فسار في الطريق إلى أن صادف دكان جزار فوقف عنده يقضم ما يلقيه من عظم، ويرق له قلب الجزار فيأخذه إلى بيته... ولكن بنت الجزار - وكانت تعرف السحر - اكتشفت أمره، وأعادته إلى صورته الآدمية... حينذاك طلب منها أن تسحر زوجته كما سحرته فتناوله ماء وتوصيه بأن يرشه عليها في أثناء نومها. وحينذاك سوف تتحول إلى الصورة التي يريدها... ويفعل الشيخ ذلك بأن يرش الماء على زوجته وهي نائمة ويأمرها أن تتحول إلى بغلة، وحين ينتهي الشيخ من حكايته يلتفت إلى البغلة ويسألها: أصحيح ما قلت؟ فتهز البغلة رأسها بالإيجاب... وبين دهشة الجميع من القصة يعلن العفريت وقد هزه الطرب أنه يهب لذلك الشيخ باقي دم التاجر.

في ثنايا هذه الحكاية نجد إبداع أديب الأسطورة العربي إلى جوار الموتيفات أو اللزمات الشعبية التي أثارت أكثر من جدل، وتسببت في أكثر من قول عند دارس الأدب الشعبي.

فمن هذه اللزمات العفريت العمّار أو ساكن الأرض، وهو هنا ساكن المنطقة، وحين يرمي التاجر بالنواة يقتل عفريتا صغيرا... ومن هذه اللزمات أو الموتيفات العلاقة بين الإنس والجان التي تصل إلى حد التزاوج

والحب، كما في حكاية التاجر صاحب الكلبين... ومن هذه اللزمات أيضا التحول من صورة إلى صورة، فالجان يتحولون إلى صورة الأناسي، والناس يتحولون إلى صورة الحيوانات بفعل السحر والتعازيم، ومن هذه الموتيفات كذلك تسخير الجن في خدمة الإنسان، وحمل الجن للإنسان في رحلة طائرة، وإنقاذه من المهالك، كما هي الحال في حكاية التاجر صاحب الكلبين أيضا، ومنها أيضا الجان المؤمن والجان الكافر. ففي هذه الحكاية رأينا أكثر من واحد من الجان مؤمن ومسلم. وهناك لزمات أو موتيفات أخرى ترتبط بالنسيج القصصي نفسه، منها شخصية البطل الكسلان، الذي لا يفعل شيئا، والذي تسوقه المقادير إلى المغامرة ثم إلى العادة من دون أن يبذل جهدا... وهناك أيضا شخصية الفتاة الساحرة التي تتعلم السحر من مربيتها العجوز وتستعمله ضد البطل أو إنقاذا للبطل.

وكذلك تتجه هذه القصة إلى مغزى أخلاقي وديني واضح، فالخير دائما يهزم الشر، والخاطئ دائما يلقى جزاء ما اقترفت يداه... كما أن أبطال هذه الحكاية من النوع النمطي، فيهم الكريم الشهم وفيهم الشرير المغرق في الشر. والحقيقة المهمة التي تبرزها هذه الحكاية تؤكد أن هناك أثرا، لا شك فيه، لأديب مثقف تناول هذا العمل، وهدفه الواضح هو التسلية، وإن كان قد ارتبط بالهدف التعليمي غير المباشر. يقول ألكسندر كراب في كتاب «علم الفولكلور»:

> «يجوز لنا بالتأكيد أن نعتنق الرأي المعقول القائل بأن حكاية الجان ليست إلا نوعا مميزا من القصص الشعبي، غايته الإمتاع والمؤانسة.. ذلك على الأقل هو مجالها في وقتنا الراهن، وكذلك كان شأنها أثناء التاريخ الإنساني، أي أثناء ستة آلاف السنة الأخيرة أو نحوها، أما إذا افترضنا أن الرأي الصائب هو نقيض هذه الفكرة، وأن حكايات الجان كانت تبتغي في الأصل تحقيق غاية سامية فينبغي أن يتولى التدليل على صحة هذا الافتراض أولئك الذين يفترضونه» (١٣).

ونحن قد ذهبنا إلى عكس هذا الرأي، وإن افترضنا معه الإمتاع والمسامرة، فالرأي أن الإمتاع والمسامرة لا يمكن أن ينفيا وجود الهدف الأخلاقي.

وتتجه المدرسة الفنلندية في دراسة الفولكلور إلى تأكيد أن النص التاريخي لا يدين بوجوده لرغبة الكاتب في أن ينشر على الناس حكاية شفاهية جارية بين العامة، وأن يتحرى الأمانة في نقلها، بل تؤكد هذه المدرسة أنه على نقيض هذا يمكن أن يتبين الدارس أن الكاتب تحدوه رغبة أو تدفعه بعض الدوافع التي قد نحمدها من زاوية الأخلاق أو من الزاوية الجمالية، ولكنها تخرج تماما على أغراض علم الفولكلور. ويؤكد ألكسندر كراب موقفه بقوله في عنف وعصبية:

«ولقد كُتب هراء كثير آخر عما تظهره حكايات الجان من ضوابط أخلاقية، ذلك أن الأخلاقيين في القرن التاسع عشر لم يتوانوا عن إظهار أن حكايات الجان العادية تطبع في الأذهان المواعظ المستفادة من موعظة الجيل. غير أن هذا القول لا يتيح لنا أن نستنتج أن حكاية الجان بقايا مترسبة من نظم أخلاقية تجاوزناها في مسيرتنا وخلفناها وراء ظهورنا» (١٤).

ثم يقول ليكشف عن معنى الدين الذي يبحث عنه في حكايات الجن:

«أضف إلى هذا أن حكايات الجان خالية تماما من كل تأمل ديني، فالمعبودات المسيحية محذوفة منها، شأن الشخصيات المقدسة الرومانية والإغريقية، وإذا ذكر اسم الله أحيانا في حكايات ألف ليلة وليلة فينبغي أن نفهم هذا العنصر على الأساس الذي أتاح الإشارة إلى صيدا و أثينا في قصة الأرجونت ـ ونعني به الاهتمامات الأدبية» (١٥).

الدارس هنا ومعظم الدارسين من المستشرقين يبحثون، حين الحديث، في الأثر الإسلامي، وهذا ما يجهد المستشرقون أنفسهم في نفيه وإبعاد مظنته... يقول كراب:

«من الخطأ إذن أن تنسب هذه النظرة القدرية إلى التأثيرات الإسلامية، ذلك أن الإيمان بالجبرية ازدهر في بلاد بعيدة عن الشرق الإسلامي، ونحن نعرف أن بعض هذه الحكايات الجبرية أقدم من الإسلام...» (١٦).

وحتى حين يجد الدارس نفسه مضطرا إلى التسليم بوجود الفلسفة القدرية في ثنايا أجمل القصص الذي يتحول إليه، أو حين يجد نفسه أيضا مضطرا إلى التسليم بالأثر الإسلامي الواضح في روحه، يحاول أن يعزو المسألة إلى شعوب أخرى وحضارات أخرى أقدم من الحضارة الإسلامية، وكأنه يدفع شرا مستطيرا يخاف أن يصيب حكايات الخوارق إذا ما نسبت إلى الحضارة الإسلامية (١٧)، ولكن ردنا عليه يأتي من حديث صنو له يحترف هو الآخر الاستشراق ويقف موقفا مشابها ومتحمسا مثله ضد وجود الأثر الإسلامي في الليالي وحكاياتها ونعني به جرونيباوم، الذي يتولى الهجوم من زاوية أخرى تعارض زاوية زميله كراب، فيقول مناقضا إياه:

> «إن روح الإسلامي راحت تشيع في حكايات يهودية الأصل أو بوذية أو هيلينستية، وحلت النظم الإسلامية والآداب الإسلامية والعلوم الإسلامية، في هدوء، محل الأوضاع الثقافية للمادة الأصلية، وأضفت على أصل الكتاب تلك الوحدة في الجو التي هي من أبرز ما تتسم به الحضارة الإسلامية من خصائص» (١٨).

أيهما نصدق: الذي يقول إن الروح القدرية السارية في «الليالي» ليست أثرا إسلاميا ثم يغرق في الاتجاه، ويجهد نفسه إجهادا شديدا حتى لينكر كل أثر ديني وتعليمي في قصص الخوارق، أو ذلك الذي يدعي أنه ليس في «الليالي» إلا الروح الإسلامية، أما باقي ما فيها من خلق فني فلا ...».

الحقيقة أن الموقفين ينبعان من إدراك واع لأهمية قصص الخوارق وأثرها في الأدب العالمي عن طريق «ألف ليلة»، والحقيقة أنهما يدركان أن الاعتراف بأن هذه القصص من نتاج الحضارة الإسلامية يقلب أحكاما كثيرة قيلت ضد الحضارة الإسلامية وضد الأدب العربي.

(٣)

المحاولة التي يقوم بها المستشرقون، لإخراج قصص الخوارق من دنيا الأعمال ذات الطابع الخلقي أو التعليمي، اتجاه يراد منه، كما قلنا، التقليل من شأن الأثر الإسلامي في هذه الأعمال بعامة وفي «الليالي» بصفة خاصة، فمما لا شك فيه عند كل الدارسين أن قصص الخوارق ليست فولكلورا، وليست من المأثور الشعبي، بل هي أعمال أدبية استمدت مادتها من المأثور الشعبي، ولكن الأثر

الأدبي واضح. ومن قبل رأينا المدرسة الفنلندية في الدراسة الفولكلورية تنكر أن تكون قصص الخوارق من أعمال الفولكلور، حتى كراب نفسه يقول: «إن حكايات الجان أنموذج من القصص الشعبي لا أكثر، فهي إذن وثيقة أدبية، ذلك إذا توسعنا في مصطلح أدبي وبسطناه على إنتاج الفكر البشري ذي المنحنى الفني والذي تكون أداته الكلمة المنطوقة أو المكتوبة».

ولسنا نجد في هذا الرأي تعارضا مع وجود المغزى الديني أو الخلقي، بل لعل العكس هو المقبول، ولكن هذه الحقيقة التي تتضح أمام كراب تخيفه، لأن معنى هذا أنه لا بد من أن يقر بأن أوروبا كلها قد بدأت حياتها الفنية القصصية منفتحة على «ألف ليلة وليلة»، تماما كما تفتحت على الأدب الهليني أو القديم كما يسميه جرونيباوم إذ تقول الدكتورة سهير القلماوي:

> «لست أشك مطلقا في أن الأبحاث عن أصل الإلياذة قد أثرت تأثيرا قويا في الأبحاث عن «ألف ليلة وليلة»، لا لأن كليهما أدب شعبي، ولا لأن كليهما قد تطور وتحور وعاش حرا طليقا قبل أن يقيده الطبع والحفظ في دور الكتب، ولا لأن الاهتمام بالبحث عن أصل الإلياذة كان نشطا قويا إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا كلها، وفي هذه الفترة انتشر كتاب «ألف ليلة وليلة» انتشارا عاما قويا وبحث عن أصله، لا لكل هذا... ولكن للمنهج نفسه الذي اتبعه الباحثون» (١٩).

فإن كان أدب أوروبا قد تأثر بإلياذة هوميروس، فإنه لا شك قد تأثر «بألف ليلة» وكتابها المجهولين الذين حفظوا هذا التراث الفني وأبقوه لا كفولكلور وإنما كإنتاج عبقري لأدب الأسطورة العربي.

وفي بحث قيم للمستشرق ماكدونالد الذي نشره في مجلة «الجمعية الآسيوية الملكية» في عدد يوليو عام ١٩٢٤، كما نشر أجزاء منه في ملحق «دائرة المعارف الإسلامية»، يدخل الباحث إلى صميم المشكلة ليقرر قائلا:

> «نتجه إلى أن هناك أطوارا ثلاثة مرت على الليالي بحيث دلت على أشياء مختلفة في عصور مختلفة. أول طور لها هو وجودها على ألسنة العامة وفي ذاكرتهم، وهي فولكلور صرف،

> وثاني طور تهذيب هذه العناصر الفولكلورية على أيدي كتاب أو أدباء لتصبح قصصا مكتوبة أو مسموعة، آخر طور وجودها على الصورة المحدودة في مجاميع «ألف ليلة وليلة» (٢٠).

وهذه في الحقيقة هي النظرية المقبولة بالنسبة إلى الأدب الشعبي العربي كله وبالنسبة إلى إنتاج أديب الأسطورة. وفي أي شكل من أشكال العمل الفني ظهر لنا عمله وتقدم لنا إنتاجه، نلمح هذا بالنسبة إلى السير الشعبية كما نلمحه بالنسبة إلى النوادر والحكايات. والمدهش أن هذا هو الرأي الذي يذكره كراب عن الأخوين جريم اللذين اعتبرهما الدارسون فرسان الحلبة في مضمار الأدب الشعبي، حيث يقول:

> «فقد استعان الأخوان جريم، وأزيومن النرويجي، ود. لامرميني بحكّائين ممتازين، بيد أنه من الظلم أن نسقط من حسابنا تلك الكفاءة الأدبية النادرة التي كانت لرجال من أمثال الأخوين جريم اللذين لم يجمعا ذخائر الفولكلور المندثرة لأمتهما وحسب، بل أنشآ بهذا الجهد عملا أدبيا فذا يقف على قدم المساواة في تاريخ اللغة الألمانية مع إنجيل لوثر، ويندر أن نجد له غربيا مساويا في البلاد الأخرى» (٢١).

وعمل الأخوين جريم لا يمكن بحال، وأمام أي عقل منصف، أن يقارن بجهد ابن المقفع في «كليلة ودمنة» أو بجهد صائغي «الليالي» في الأدب العربي... ولست أفهم كيف يعترف للأخوين جريم بكل هذا الفضل ولا يذكر مثله لأديب الأسطورة العربي المتفوق بلا شك، زمنا ومقدرة وأصالة عن كل من أخذوا عنه، وعن البقايا المترجمة من أعماله التي نقلت عبر الحروب وعبر التجارة وعبر الأسفار، لا لشيء إلا لأن أديب الأسطورة العربي سينسب الفضل للحضارة الإسلامية.

الواقع أن ظهور الخوارق في الأدب الإسلامي رد فعل طبيعي للعقيدة الإسلامية نفسها وأثرها في المجتمع المسلم. فالديانات كلها قبل الدين الإسلامي كانت تقوم على القدرة الخارقة للنبي المعجزة، ونشهد هذا في فناء عاد على يد هود، وإلقاء إبراهيم في النار وطوفان نوح، وغير ذلك من صور الخوارق المتعددة، أما محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ فهو النبي الذي لا يعرف هذا اللون من المعجزات.

قال تعالى في سورة الإسراء: ﴿وقالوا لن نؤمن لك حتى تفجُر لنا من الأرض ينبوعا أو تكون لك جنة من نخيل وعنب فتفجِّر الأنهار خلالها تفجيرا أو تُسقطَ السماءَ كما زعمت علينا كِسَفا أو تأتيَ بالله والملائكة قبيلا أو يكون لك بيت من زخرف أو ترقى في السماء ولن نؤمن لرقيِّك حتى تنزِّل علينا كتابا نقرؤه قل سبحان ربي هل كنتُ إلا بشرا رسولا﴾ (سورة الإسراء - الآيات ٩٠ - ٩٣).

من هنا لم يعد القصص الديني أو العقيدة الدينية مجالا لحركة الخوارق ولصراع الآلهة إلاّ في مسار معلوم، أو بمعنى أصح، لم تعد الأسطورة التفسيرية مجالا بالنسبة لأديب الشعب العربي، فليست هناك قوى علوية تتصارع أو يتصارع معها الإنسان، كما أنه ليس لأبطال الدين عنده هذه القوى، فأين يذهب بالموروث الضخم من تراثه الشعبي القائم على أساطير التفسير والتعليل لقوى الطبيعة وقوى الشعر التي لا يفهمها؟ وللدكتورة سهير القلماوي رأي غاية في القيمة والأهمية في هذه النقطة نورده كاملا، فهي تقول:

«أصبح العالم الإسلامي وقد خلا دينه من كل خارقة مادية، فأين يذهب بهذا الاعتقاد المتوارث في إمكان سيطرة الإنسان على القوى الخارقة يسخرها لأغراضه؟ أين يذهب بهذا الإيمان بالسحر؟ لم يكن هناك إلا منقذان لهذا الإيمان القديم القوي الذي لا يمكن للعامة أن تستغني عنه. أما المنقذ الأول فهو هذه الإشارات القصيرة إلى أخبار الذين سيطروا على تلك القوى... أخبار سيدنا سليمان خاصة، وأخبار الأنبياء عامة... ونقل المسلمون كل ما عندهم من إيمان بالسحر ووضعوه حول سيدنا سليمان وخاتمه وبساطه ومرآته التي كان يرى فيها السماوات السبع، وغذت التوراة والإسرائيليات عامة هذا الاتجاه غذاء كثيرا فنما وانتعش وكثر وتعدد، ودون منه الكثير، وعاش حياته الأولى، بعد أن حور مجراه قليلا، يتمتع بكل إجلال العامة وإيمانهم. أما المنقذ الثاني فكان من صميم حياة هذا الشعب. كان حول هؤلاء الصالحين أو من يعتقد فيهم الصلاح، وحول هؤلاء الأولياء أو من ظن فيهم الولاية، وأصبحت القوى الخارقة جزءا هاما من مميزات هؤلاء» (٢٢).

ويعني هذا أن العقيدة الإسلامية هي التي حددت هذا اللون من المحتوى الذي تشتمل عليه معظم قصص الخوارق التي ظهرت عند أديب الأسطورة المسلم، والتي انتقلت منه بالمفاهيم نفسها إلى أدب الغرب وفكر الغرب، فانتصار الخير على الشر ووجود الجن المسلم المؤمن ووجود الأولياء القادرين، وفكرة القدرية الكاملة والمكتوب، كلها آثار لوّن بها أديب الأسطورة المسلم كل معتقداته السابقة وموروثه السابق عن دنيا الخوارق، وأصبح الدارس الغربي في موضع المندهش لعدم وجود آثار أخرى غير هذه الآثار الإسلامية الواضحة في أسطورة الخوارق والجان، وكان عليه إما أن يحاول أن يجعل هذا الروح الإسلامي هو كل ما أعطاه الإسلام للأساطير القديمة، وإما أن ينقي الأثر الديني كليا عن هذه الأساطير حتى لا يؤدي البحث إلى إثبات أن الآثار الموجودة ما هي إلا آثار إسلامية انتقلت إلى أوروبا في العصور الوسطى.

ويرى ثيودور بن فاي في هجرة الحكايات الشعبية من الشرق إلى الغرب ظاهرة خالصة من ظواهر العصور الوسطى(٢٣)، وكان ينسب إلى المسلمين والمغول القيام بدور نقل هذه الحكايات، ولكن حتى هذا الأثر في النقل الذي اعترف به بن فاي ينكره عليه كوسنتان في بحث له عام ١٩١٢ فيقول إن بن فاي أسرف في تقدير الدور الذي نبض به المسلمون والمغول، ويؤكد أن شواهد متزايدة لا تزال تترى في أيامنا لتثبيت أن هجرة الحكايات لا تخص مرحلة العصور الوسطى، ولا تقف عند مرحلة تاريخية بذاتها، بل لقد حدثت في الماضي، وهو يحدث في كل زمان... وقد يصدق هذا الرأي على الحكايات الفولكلورية الخالصة، ولكنه بالقطع لا يمكن أن يصدق على حكايات الليالي أو على حكايات الخوارق بعامة، فأوروبا قد عرفتها مترجمة، واهتمت بها ودرستها دراستها للإلياذة، وصاح شباب باريس بجالان بجملها المأثورة وأثارت في طابعها الإسلامي عداء المستشرقين جميعا. فدعوى الانتقال العفوي دعوى مرفوضة من أساسها، ومع هذا فكراب يقول تعليقا على حكاية عادية من حكايات الجان يحيطها بهالة من الاصطلاحات... (٢٤).

«وفي أوائل العصور الوسطى هاجرت هذه الحكاية غربا للمرة الثانية، وكانت في صيغة أدبية وكجزء من «ألف ليلة وليلة»، ثم صارت الصيغ الهندية ذاتها معروفة لنا بفضل ترجمة الكتب الخمسة وبعض النصوص الأدبية الهندية الأخرى» (٢٥).

والمرة الأولى في زعمه عن الحكاية أنها انتقلت إلى أوروبا أيام الإسكندر، والسؤال الحائر هل عرفتها أوروبا وتداولتها أيام الإسكندر؟ ثم هل أضافت ترجمة الأسطورة الهندية جديدا إلى الأثر الذي أحدثته القصة حين وردت في ثنايا «ألف ليلة وليلة»؟ إن الكراهية والتعصب سببان لا يمكن أن يفترقا في كل ما نقرأ حول «ألف ليلة» للمستشرقين الغربيين على اختلاف جنسياتهم، والسبب يقوله كراب: «إنني أعتبر حكايات الجان من الناحية الفنية والأدبية إكمال إبداعات العبقرية الشعبية غير المتعلمة»[٢٦].

وتفرد الدكتورة سهير القلماوي فصلا لها في كتابها «ألف ليلة وليلة» عن تأثير المجتمع الإسلامي وحضارته ومكوناته في «الليالي» بعامة، وعلى قصص الخوارق فيها بخاصة. وقد جاء فيما قالته:

> «في هذا الجو الديني جو الإسلام، متأثرا بما سبقه من معتقدات تدوولت مع الألسن أو حفظت في الكتب، عاش كتاب ألف ليلة وليلة، فأي الآثار حملها من هذا الجو الذي عاش فيه؟ تتقسم هذه الآثار إلى ثلاثة أقسام: قسم حمل هذه المعتقدات الإسلامية والإسرائيلية، خاصة ما يتعلق بالعالم الآخر وتكوينه، وما حول العالم من خصال مما يتصل بالجن والشياطين. وقسم حمل من هذه الديانات، بل من الإسلام والإسرائيلية خاصة، تعاليم تختص بالخلق الديني والوعظ، وقد ظهرت في الليالي مصطبغة بصبغة دينية قوية. وقسم ثالث اختص بالكلام عن الديانات»[٢٧].

لقد ارتبط ما ذكره الإسلام من أخبار الديانات السابقة بدخول هذه الأخبار إلى صلب العقل المسلم ومن أخطر هذه الأخبار ما دار حول سيدنا سليمان وتسخيره للجن، فقد أشار القرآن إلى قصة سيدنا سليمان إشارات مقتضبة، أشار إليها في سور سبأ والنمل والبقرة والنساء والأنعام والأنبياء. وحول تلك الآيات نشأ التفسير فحوى كثيرا من الحوادث، وتشعبت تلك الحوادث، وعمد المفسرون إلى إطالتها فقد كانت عجيبة حقا. تقول الدكتورة سهير القلماوي:

«وقد فتن قاص الليالي من قصة سليمان بأشياء بعينها، وتجاوز عن الباقي كما تفنن بسيدنا سليمان وحده دون سيدنا موسى مثلا ممن اختصوا بقدرة خارقة في قصص القرآن فقصة الجسد الذي ألقي على كرسيه لم تخلب القاص في شيء، وقصة بلقيس لم تفتن خياله، وإنما خاتم سليمان وبساطه وجن سليمان الذين سجنهم في القماقم وقبره وما أحيط به من بحار وجبات وحيتان ومغامرات من أراد أن يرحل إليه من أجل الخاتم، كل هذا قد فجر خيال القاص فصاغ حوله القصص» (٢٨).

فارتباط القوى الخارقة بالقدرة على الإيذاء ربطها بالشر، وجعل من المتوقع دائما أن التمتع بقوى تفوق قوة البشر معناه التمتع بقوة تستطيع أن تفسر بالبشر، ومن أجل ذلك ظهر السحرة إلى جانب الصالحين وأصبح السحر والكهانة مثار كراهية دائمة عند القاص وعند المتلقي على السواء. يقول ابن خلدون في مقدمته: «إن السحر من الكفر وهو يستعمل للشر، وذلك أنه اتجاه إلى وجهة غير وجه الله، والثانية أنه تصرف بالإفساد وما ينشأ عنه من الفساد في الأكوان» (٢٩). ويقول ابن النديم في الفهرست:

«زعم المعزمون والسحرة أن الشياطين والجن والأرواح تطيعهم وتخدمهم وتتصرف بين أمرهم ونهيهم. فأما المعزمون ممن ينتحل الشرائع فزعموا أن ذلك يكون بطاعة الله جل اسمه والابتهال إليه والإقسام على الأرواح والشياطين به وترك الشهوات ولزوم العبادات. وأن الجن والشياطين يطيعونهم، إما طاعة له جل اسمه لأجل الإقسام به، وإما مخافة منه تبارك وتعالى، وأما السحرة فزعمت أنها تستعبد الشياطين بالقرابين والمعاصي وارتكاب المحظورات مما لله جل اسمه في تركها غرض وللشياطين في استعمالها رضا. مثل ترك الصلاة والصوم وإباحة الدماء» (٣٠).

ويقول تعالى في سورة البقرة: ﴿... ولكن الشياطين كفروا يعلِّمون الناس السحر وما أُنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت وما يعلِّمان من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر فيتعلَّمون منهما ما يفرِّقون به بين المرء وزوجه وما هم بضارِّين به من أحد إلا بإذن الله...﴾(آية ١٠٢).

وكما أن السحرة فيهم من يستعمل السحر للشر، وفيهم من يسخره للخير، وفيهم، كما يقول ابن النديم، من كفر وعصى، وفيهم من آمن واستعمل اسم الله، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الجان، ومن هنا كان ظهور الجن المسلم والجن الكافر والمعارك الدائرة بين الجن البيضاء وتمثل الجن المسلم والجن السوداء وتمثل الجن الكافر، ولعل هذه الفكرة ثبتت في ذهن القاص المسلم من القرآن نفسه.

قال تعالى في سورة الجن: ﴿... إنَّا سمعنا قرآنا عجبا يهدي إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربنا أحدا﴾ (الآيتان ١، ٢).

فالجن المسلم والجن الكافر، والساحر المؤمن والساحر الكافر أثران من آثار المجتمع الإسلامي والمعتقد الإسلامي أثّرا في قصص الخوارق في «الليالي» بل في العالم كله. تقول د. سهير القلماوي:

> «وليس من شك أن سورة الجن لها أثر قوي في هذا الجزء من تصور دنيا الجن وأحوالهم، فهذه الجن التي كانت تسترق السمع فأصبحت تجد لها شهابا رصدا صورة تستطيع أن تفجر كثيرا من الخيال حولها... وهي قد أثرت آثارا مباشرة بألفاظها أحيانا في قصص الليالي» (٣١).

والواقع أن ورود ذكر الجن في القرآن في أكثر من موضع لم يجعل دخول عالم الجان إلى القصص العربي شيئا شاذا، بل أصبح شيئا طبيعيا تماشيا مع مسلمات لا يجادل فيها المسلمون، وإنما هم يجادلون في تصور هذه الأشياء وفي تفسيرها وفي محاولة تبيان طبيعتها.

وقد لاحظت في حكاية التاجر مع العفريت وجود العمار أو ساكن المكان وهو نوع من العفاريت التي تقطن مكانا ما، ولكنها تقطنه في باطن الأرض ولا تريد من أحد أن يعتدي عليها. وفي الريف في مصر بالذات تكثر حكاية العمار هذا، وهو غالبا ما يسكن الأماكن الخربة أو الأماكن القريبة من القبور... ويلخص الدكتور عبدالحميد يونس في كتابه «الحكاية الشعبية»

آراء دارسي الفولكلور في هذه الموتيفة أو اللازمة فيقول: «أما العفاريت التي تعيش منفردة متوحدة مرتبطة بمكان معين أو دار معينة فإنها تتفاوت في الطبع وفي السلوك جميعا، ومن أشهر هؤلاء ذلك العمار الذي يسكن الدار» (٣٢).

ولا يزال الفلاحون وسكان المدن يتحرجون من استعادة الطعام الذي يسقط على الارض، ومن الكلام الشائع في مصر والعالم العربي أنه قسمة الأرض، كما أن بعض الفلاحين يترك القطرات الأولى من لبن البقر أو الجاموس أو الماعز تتساقط على الأرض لتكون من نصيب الجان، بل إننا ما زلنا نسمع القرويات ينطقن بالبسملة عندما يقع أطفالهن على الأرض، ويصحن في اعتذار بجملة تقول إن الطفل وقع على أخيه الذي هو أحسن منه، والاعتذار هنا مرجعه إلى العفريت ساكن الأرض، والذي يتوقع أن يصطدم به الطفل عند وقوعه.

والواقع أن صورة العفريت هنا أقرب إلى صورة العفريت المصري منها إلى الجن الذي يعيش في حكايات الملك سليمان... والإشارة في الجملة الشعبية المتداولة عند الأمهات هي إشارة إلى القرين الذي يولد مع مولد الطفل، وهو أنثى إن كان الطفل ذكرا، وذكر إن كان الطفل أنثى.

ويتصل بهذا اللون من العلاقة بين العفريت والإنس حكاية خطف الأطفال المتبادلة بين عالم الإنس وبين دنيا الجان، كما يتصل بها كثير من القصص التي صيغت حول هذه اللزمة أو الموتيفة. ويذكر كراب هذه الموتيفة في الفولكلور الأوروبي فيقول:

> «ولدينا الحكاية المرسومة باسم اليد والطفل، وقد كان الظن إلى وقت مضى أن كل طفل يولد في بيت تخطفه يد مارد تنزل من المدخنة، وكان على البطل أن يبتر اليد أو الذراع ويسترد الأطفال المخطوفين» (٣٣).

وفي «الليالي» أكثر من صورة للطفل القبيح الذي وضع مكان الطفل الإنسي الجميل المولود، ويظل الطفل يبكي وتنتهره الأم في قسوة، فتظهر الأم الحنين لتستعيد طفلها، وهي تؤنب الأم الإنسية وتذكرها بأنها عاملت ابنها أحسن مما عاملت هي طفلها ... وأوضح مثال على هذه الموتيفة نلمحه في «سيف بن ذي يزن» حين تحتضن الجنية البطل وتلتقطه من المزيرة... تقول القصة:

«كانت حاضنة وحش الفلا تملأ إناء الشرب من المزيرة فإذا بها تسمع صوتا يقول لها يا جارية، أحضري وحش الفلا يتربى عندي مدة من الزمان، حتى يكبر ويصير له من العمر ثلاثة أعوام... وظنت الجارية أنها لم تسمع جيدا، فعاد الصوت يردد لها ما قاله أول مرة فلم ترد الجارية، فإذا بالصوت يعود ويقول: اذا لم تأت به آذيتك وأخذته غصبا عنك... فخافت وارتعبت، وأسرعت وهي ترتجف تحضر الغلام، وتضعه إلى جوار المزيرة، وحين عادت بعد قليل لم تجد للغلام أثرا فهرولت إلى القصر تحكي الأمر للملك» (٣٤).

وتمضي السنوات التي حددتها الجنية، ونلاحظ هنا أنها ثلاث سنوات؛ والسنوات الثلاث تشابه الحكايات الثلاث في حكاية التاجر والعفريت، كما تتكرر مسألة الأشياء الثلاثة في حكاية الجان والخوارق كثيرا ويقول كراب: «وثلاثة أعوام وثلاثة شهور وثلاثة أيام فترات زمنية مفضلة في حكاية الجان» (٣٥). والواقع أن الأعداد ٢، ٣، وأربعين تكاد تكون من اللوازم الثابتة لحكايات الجان وحكايات «ألف ليلة» على العموم. ونعود إلى حكاية سيف بن ذي يزن الطفل مع الجنية (٣٦).

«وانقضت الأيام... ومضت الثلاثة أعوام... وبينما الملك أفراح يخرج من القصر إلى الديوان، إذ مر في طريقه بالمزيرة وإذ به يسمع صوتا يهتف به. يا ملك أفراح أبشر بالسرور والأفراح... ها أنا أعيد لك الغلام بعد أن ربيته عندي ثلاثة أعوام... فخذه واعتن به واعلم أنه وحش الفلا ابن ملك همام، وهو إلى جوار هذا قد صار ابني بالرضاعة... فخاف الملك وارتعد وقال: من أنت يا صاحبة الصوت؟... وما شأنك بهذا الغلام؟ فجاءه الصوت يقول: أنا ملكة جبال القمر ومنابع النيل، زوجة الملك الأبيض من ملوك الجان... أما قصتي مع هذا الغلام فعجيبة، ذلك أنني كنت يوما أرتاح إلى جوار شجرة شوك أنا وابنتي عاقصة، فوجدنا هذا الغلام يصيح من الجوع، وهو وحده في هذه الفلاة... وعندما عدت أخبرت زوجي بقصته فأقسم على ألا أعود حتى أحضره ليتربى عندنا حتى يشتد، فبحثت عنه حتى وجدته في قصرك، وربيته مع ابنتي عاقصة كل هذه الأعوام. واليوم أعيده إليك فإياك أن تمسه بضر أو تسعى إليه بشرّ، ولو كان يمكن أن يعيش أبناء البشر في دنيا الجن ما أعدته إليك».

وهذا الذي حدث يمهد للقصاص الإغراق في العلاقة بين البطل وبين عالم الجان، فهو قد تربى في حاضن من الجان، وأخته عاقصة هي التي ستتولى حمايته بعد ذلك وتصبح القرين المصري من ناحية، كما أصبح المعين الذي يسوقه إلى دنيا غريبة لا يمكن أن يخوضها إنسان، وتصبح المخلص أو الرفيق كما أنها تيسر له الحصول على كثير من الأدوات التي تكثر في قصص الخوارق وتعين البطل في مغامراته.

والارتباط بالمزيرة مكان اللقاء بين الزائر الجني وبين الإنسان ارتباط يوجد كثيرا في المعتقد الشعبي المصري الذي يسمي أيضا الإنسان الماهر أو الولد الذكي بابن الجنية رمزا إلى هذا المعتقد الفولكلوري المتوارث. يقول الأستاذ كراب: «لعلنا نسلم بأن كل ما كان جاريا من حكايات الجان في مصر القديمة، ومنها الحكايات التي نشرها ماسبيرو، لم تكن مدونة وليس بوسعنا أن نفترض أن كل الحكايات المصرية هاجرت إلى بلاد أخرى» [٣٧] وعلى أي حال فالمأثور المصري في هذا اللون واضح وتقول د. سهير القلماوي: «والأوروبيون عندما يدرسون عفريت الميت في الأدب الشعبي كثيرا ما يلقبونه بالعفريت المصري تمييزا له عن العفاريت الأخرى» [٣٨].

ويقول الأستاذ ليتمان في بحثه القيم حول «ألف ليلة وليلة»: «إن قصص اللصوص والشطار وقصص الفكاهة، وقصص السحر التي يخضع فيها الجن للإنسان بوساطة التعاويذ، وقصص حديثي الغنى، فكلها ترجع إلى أصل مصري، وقد يكون لهذه القصص أصول في الأدب الفرعوني بل إن بعض هذه الأصول الفرعونية واضحة في بعض القصص، فقصة علي الزيبق قد أشار نولدكه إلى أنها توجد في القصة المصرية القديمة كنز رامبسينيت، وأما قصة القرد الكاتب التي توجد في قصة الصعلوك الثاني في حكاية الحمال والبنات الثلاث، فقد أشار شبيجلبرج إلى أنها تذكرنا بتوت المصري الذي يصور في صورة قرد، بل إن تفرع القصص من مقدمة، وهو طريقة هندية محض، يوجد له أشباه في الأدب المصري القديم [٣٩].

(٤)

وإشارات ألف ليلة وإشارات قصص الخوارق العربية تقود إلى مصادر ثلاثة: أولها هو الملك سليمان، والثاني هو بابل، والثالث مصر، ويقول ابن النديم في الفهرست:

«وهذا الشأن ببلاد مصر وما والاها ظاهر، والكتب فيه مؤلفة كثيرة موجودة، وبابل السحرة بأرض مصر، قال لي من رآها وبها بقايا ساحرين وساحرات وزعم الجميع من المغرمين بالسحر أن لهم خواتيم وعزائم ورقى وصنادل وحزاب ودخن، وغير ذلك مما يستعملونه في علومهم» [٤٠].

ويرى ليتمان [٤١] ايضا أن القصص التي تنم عن أصل بابلي قديم، أمثال قصة بلوفيا وقصة مدينة النحاس وقصة عبدالله بن فاضل وإخوته التي يذكر الخضر فيها جميعا، قصص قديمة حفظت في بغداد التي تقع جغرافيا مكان بابل، ودخلت العربية عن طريق قصص الإسكندر والقصص اليهودي منذ زمن أقدم من وجود «ألف ليلة وليلة» بكثير، والعفريت المصري، بملمحه الذي حددناه، اختلط تدريجيا بباقي المفاهيم المتوارثة عن الجان بحيث انتقلت خصائصه إلى غيره وانتقلت خصائص غيره إليه، وظهور بعض الملامح ذات الطابع المصري القديم لا يدل إلا على أن الثقافة المصرية، وهي فيما نعرف أعرق تاريخيا من الهلينية، قد دخلت الموروث الشعبي العربي والإسلامي. ولعل السحر وتسخير القوى ارتبطا بمصر أشد الارتباط بعد أن أورد القرآن الكريم قصة موسى وعصاه، وهذه المباراة في قوة السحر التي دارت بين سحرة فرعون من ناحية وموسى من ناحية أخرى، والتي انتهت بقهر السحرة والتقاف عصا موسى لثعابينهم أو عصيهم.

يرتبط بهذا كله الموتيفة التي وجدناها في حكاية التاجر مع العفريت، والتي سبق أن قدمناها، وهي حكاية التحول وقدرة الجان على أن يكون في أي صورة، كما هي الحال في قصة الرجل والكلبين، أو تحول الإنسي إلى صورة الحيوان عن طريق السحر، كما هي الحال في الحكايات الثلاث جميعا. وأبرز استخدام للسحر في قصص الخوارق بعامة، وفي «الليالي» بخاصة، هو هذه الخاصية المدهشة، ويبدو أن القصاص قد أعجبوا بهذه اللزمة فاستخدموها بكثرة، فالشيوخ الثلاثة في حكاية التاجر والعفريت، كان جزء مهم من قصتهم أنهم سحروا إلى حيوان أو كانت الحيوانات التي معهم آدميين مسحورين.

ويذهب الاستاذ كراب إلى تفسير ظاهرة التحول بأنها رمز إلى الموت فيقول:

> «ومما يلفت النظر في هذا الإطناب الشديد في الحديث عن الموت ... وأكثر العناصر ذيوعا هما تغير هيئة الإنسان بواسطة السحر، أو انقلابها إلى صورة الحجر بسبب الفزع أو الموت... ولو ضربنا المثل لجلونا هذا الأمر وأوضحناه... ففي حكاية جون المخلص المعروفة يستطاع إعادة الناصح الأمين إلى الحياة، بعد أن كان قد سخط وتحول إلى تمثال حجري، وذلك بأن يغسل التمثال بدم أبناء سيده، وتتم التضحية البشعة ثم ترتد الحياة إلى الأطفال بمعجزة ... والفكرة الأساسية هي بالطبع فكرة التعويض فينبغي أن تقدم حياة أو حياتان أحيانا بدلا من حياة أخرى» (٤٢).

ولكن ليس في القصص العربية هذا التعطش الدموي أو الرغبة في التعويض، ونحن نرجح أن فكرة التعويض الدموي التي يذكرها كراب إنما ظهرت في القصص الأوروبي، كمترسب للعبادات الوثنية الدموية التي انتشرت هناك قبل المسيحية، والتي انعكست في صورة القرابين، وفي صورة الفداء الدموي.

والتحول إلى حيوان أو إلى جماد ربما كان يرمز إلى الموت، ولكن هذا الرمز ليس كثير الظهور في أدب الخوارق العربي، وإن كنا نلمحه كعقاب بديل للموت كما هي الحال في قصة الكلاب أو البغلة الزرورية (٤٣)، وفي حكاية التاجر والعفريت التي سبق تقديمها. ونحن نلمح صورة كاملة لهذا في «ألف ليلة» في حكاية الملك يونان حين يجازي العفريت الصياد الذي أخرجه من القمقم بأن يكشف له سر بحيرة مليئة بالسمك الملون، يصطاد منه الصياد ويبيع للسلطان، فإذا ما جاء طباخ السلطان يعد السمك انشق الحائط وخرجت جنية رشيقة تشير إلى السمك فإذا هو محروق وإذ هو يرد عليها السلام. ثم ينكشف الأمر للملك عن اكتشاف قصر كامل بل ومدينة كاملة قد سخطت أحجارا، إذ سحرتهم زوجة السلطان محمود سمكا ملونا، ويمسخهم الله بقوته وقدرته لكفرهم أو لمجوسيتهم حجارة، ويظلون هكذا في أسواقهم وأعمالهم لا يتحركون الا بإذن السلطان محمود المؤمن الذي يظل وحده يتعبد لربه وإن كان لا يقدر على الحركة، لأن نصفه الأسفل حجر حتى يأتي السلطان ويخلصهم، ويقتل الساحرة التي قامت بكل هذا

السحر لتخلص لمعشوقها من دون تطفل... واللزمة هنا قريبة من لزمة البغلة الزرورية في حكاية التاجر والعفريت إذ تسحر الزوجة زوجها كلبا حتى تفرغ لعشيقها.

والعقاب هنا بالتحول، وإن كان لا يحمل معنى الموت، إلا أنه يحمل بديل الموت ولا يعود الناس إلى حالهم الأولى إلا إذا آمنوا بالله وتركوا عبادة الأصنام أو النار أو النجوم.

ويلاحظ أن السحر يرتبط بالماء ارتباطا غريبا فمعظم السحر في «الليالي» يخلو من استعمال البخور إلا فيما ندر وإنما الأمر، كما رأينا في حكاية التاجر والعفريت، هو التعزيم على الماء فإذا هو يملك القدرة على التغيير المطلوب.

وارتباط البحر بالسحر ظاهرة لافتة، فالسحر يتم برش الماء ويذهب أيضا برش الماء، والجان يظهرون للأناسي في أماكن الماء: المزيرة أو الآبار أو السواقي، ومقر جن سيدنا سليمان هو القماقم التي تتوزع في البحار والتي يعثر عليها الصيادون مصادفة، فيطلقون الجني من قمقمه إما لخيرهم وإما لشرهم. إلا أن دور البحر في قصص الخوارق وفي الليالي لا يقتصر على السحر أو الجني، فالبحر قد لعب دورا كبيرا في هذه القصص، حيث تقوم الرحلات البحرية بدور كبير في معظم المغامرات، وإذا تصورنا أن المجتمع الإسلامي الذي قدمت له هذه القصص كان مجتمعا من التجار أدركنا السر في ظهور الكثير من المعتقدات حول البحر، ودوران الكثير من الأحداث في البحر. فالكنوز توجد غالبا في البحر كما في قصة عبدالله البري وعبدالله البحري، وليست الكنوز، كوسيلة للثراء السريع وحدها، هي التي توجد في البحر، بل توجد كذلك وسيلة الثراء الطبيعية من تجارة ورزق وفير في البلاد البعيدة. ومن هنا ظهرت حيوانات البحر كالغيلم والحوت والسمكة التي تسكن على السطح حتى يمتلئ ظهرها بالرمال ثم تنبت عليها الأشجار، فإذا ما نزل عليها التجار وأوقدوا النار تحركت وبلع البحر من عليها.

إن عالم البحر يمثل دنيا زاخرة، لا يستمد منها أديب الأسطورة العربي في عمله في دنيا الخوارق الارتباط بين البحر والقوة الخارقة وحسب، بل مجال الثروة والكنوز أيضا، كما يمثل دنيا مليئة بالعجائب وحافلة بالطرائف. ويذهب المستشرقون إلى أن ظهور البحر بصورة كبيرة في أدب «الليالي» من

الآثار الهيلينية. ويقول فون جرونيباوم في كتابه «حضارة الإسلام» في أثناء حديثه عن رحلات سندباد: «إن الفكرة، مهما تكن منطقة اختراعها، كان أول ظهور أدبي لها في اللغة اليونانية ثم تناولها القصاص الشرقي فتوسع فيها وأعطاها شكلا غير الشكل الذي أعطاها إياه المؤلف الكلاسيكي» (٤٤).

ثم يورد لهذا حكاية الجزيرة المتحركة الواردة في «سندباد» والواردة أيضا في كتاب «حياة الإسكندر»، ثم يتابع هذه الحكاية ابتداء من خرافة أسبيدو خوليوبي؟ ثم في كلمات للقديس باسل عن أيام الخليقة الستة ثم يقول: «وفي القرن التاسع يظهر هذا «الغيلم» الجبار في مؤلف عربي هو كتاب الحيوان للجاحظ، والراجح أن الأصل فيها ما علق بخيال سكان الخليج من أوهام وتصورات، وإن كان الإغريق هم الذين أدخلوها في الأدب» (٤٥).

ثم يورد جرونيباوم نص الجاحظ حول حكاية الغيلم، وهو يؤكد أن أمثال هذا الحادث كثيرة الوقوع لرجال البحر، ولكن جرونيباوم في وجود الخليج، ووجود علماء البحر العرب، ووجود الرحالة العرب وهذه الحركة التجارية كلها، لا يؤمن إلا بأن الأول كان الكلاسيك ولا يهم بعد هذا أي مصدر آخر.

ويذكر كتاب «الفهرست» لابن النديم مجموعة الكتب المعروفة في عجائب البحر فيقول:

> «وهي: كتاب يعرف بكتاب صخر المغربي والفه ويحتوي على ثلاثين حديثا، عشرة في عجائب البر وعشرة في عجائب الشجرة، وعشرة في عجائب البحر، كتاب وائلة بن الأسقع، كتاب السميفع بن ذي نرحم الحميري والعقوق بنت زيد، كتاب الشيخ بن الشاب» (٤٦).

وإلى جوار هذه المعلومات الوفيرة، التي ظهرت في كتب التاريخ وتصانيف رجال الأدب العرب، الصلات الدائمة بالبحر، والصلات الدائمة بأدب الهند والروم والفرس ومصر القديمة، وكلها تحوي أخبار الرحلات وقصص مغامرات البحر. وقد كان العرب من أكثر بحارة العالم القديم نشاطا، كما كانت تجاربهم من العمق والثراء بحيث انعكست في كتب العجائب التي تصف الغريب عن حيوانات البحر وظواهره وأهواله، كما جاء في كتاب «عجائب الهند» لبرزج بن شهريار في القرن العاشر الميلادي، وتحفة الألباب لابن حامد الأندلسي الغرناطي حوالى عام ١١٦٠م،

و«عجائب المخلوقات» للقزويني عام ١٢٨٠م «وعجائب البر والبحر» للدمشقي الصوفي عام ١٣٢٥م. ويقول الدكتور أنور عبدالعليم في كتابه عن ابن ماجد الملاح [٤٧]:

> «يزخر التراث العربي الذي آل الينا من القرون الوسطى بقصص الأسفار والمغامرات البحرية التي قام بها الملاحون والتجار العرب في المحيط الهندي وبحر الصين فيما بين سيران على الخليج العربي وكانتون بالصين منذ وقت متقدم كالقرنين التاسع والعاشر بعد الميلاد، كما في قصص التاجر سليمان وأبو زيد السيرافي... وهي القصص التي انتشرت انتشارا واسعا بعد ذلك في الأدب العربي، وكانت الأصل المشترك لمثيلاتها في الآداب الأوروبية أيضا، كما انتهت إليه بحوث المستشرقين الأجانب من أمثال العلامة الهولندي دي خويه [٤٨]، أثناء تحليله للأساطير الأوروبية المبكرة. وتدخل هذه القصص كلها في محيط الأدب الشعبي العالمي للقرون الوسطى».

والمدهش أن واحدا كفون جرونيباوم [٤٩] يذهب إلى أن الأصل في أدب البحار يعود إلى كتاب عن حياة الإسكندر، التقط فيه مؤلفه بعض المعلومات والحكايات عندما كانت جيوش الإسكندر تحارب الهند... والمدهش أيضا أن فون جرونيباوم يعرف أن العرب عرفوا الإبحار إلى الهند في الخليج، بينما اقتصر نشاط الأوروبيين والكلاسيكيين أصحابه على البحر الأبيض. والمدهش ثالثا أن هذه العجائب والغرائب يدور معظمها في بحر الهند أو في المحيط الهندي باصطلاحنا الحديث.

والجواهر والكنوز ما زالت تستخرج كلآلئ في الخليج إلى الآن، وما زال الصيادون يغوصون منذ عرف العرب الغوص إلى الآن بحثا عن الجواهر المخبأة ذات القيمة الضخمة، وهم يتعرضون في أثناء ذلك للقاء حيوانات البحر ووحوشه الرابضة في الأعماق. وصور الحيوانات الواردة في «الليالي» وفي كتب الخوارق معظمها حيوانات آسيوية لم تعرفها أوروبا إلا بالنقل والحكي والتدوين، أما العرب فقد عرفوها معرفة المواجهة والمغامرة الحقيقية، بل لقد تحول الأمر عند العرب إلى كتابة علوم البحار وتدوينها وتصنيفها، ويذكر الدكتور أنور عبدالعليم عن كتاب «ابن ماجد»:

«يعتبر هذا المخطوط في الواقع أهم وثيقة في الجغرافيا الفلكية والملاحية وصلتنا من العصور الوسطى على الإطلاق. وتنحصر أهمية هذا في أنه أقدم الوثائق الجيدة التي وصلتنا والتي دونت عن الملاحة وفنون البحر في البحار الجنوبية، بين الساحل الشرقي لإفريقيا وبلاد الصين بلغة من اللغات، كما أنه يرد فيه لأول مرة ذكر اسم لعلم جديد هو علم البحر بمعناه الواسع، مما نعرفه اليوم باسم الأقيانولوجيا، ولهذا أثره الكبير في تاريخ العلوم. ثم إن هذه الوثيقة لتلقي كثيرا من الضوء على مقدار ما بلغه العرب من تقدم في فنون البحر والملاحة حتى القرن الخامس عشر، وعلى مدى تأثر البرتغال بالفكر العربي وبالتعاليم والتقاليد الملاحية العربية بشكل عام، وفي المحيط الهندي بشكل خاص» (٥٠).

وابن ماجد الذي يتحدث عنه الدكتور أنور عبدالعليم كان المرشد لسفينة فاسكو دي جاما البرتغالي في رحلتها إلى الهند، أي أنه هو الذي قاد عالم الغرب إلى دنيا العجائب والأساطير البحرية والملاحية، ويقول خوردي باروش ممن أرخوا لهذه الرحلة، ما نورده نقلا عن كتاب الدكتور أنور عبدالعليم:

«جميع ما كتب عن هذه المنطقة في كتبنا الجغرافية مستمد من المعلومات الجغرافية العربية والفارسية والتي نملك منها خمسة مؤلفات، منها مؤلفان بالعربية وثلاثة بالفارسية» (٥١).

والواقع أن البحر والماء بصفة عامة يشكلان ملمحا من أهم الملامح في دنيا الخوارق عند أديب الأسطورة العربي، ومن المهم جدا أن تكون مادته من موروثه ومن مشاهداته، لأن هذا يعطي عمله الأدبي ثقله كتجربة فنية تعكس تجربة إنسانية، وتضاف بهذا إلى التراث العالمي الفني للإنسان.

ومغامرات السندباد (٥٢) القائمة على الرحلات السبع لها شبيهاتها في الآداب العالمية، ولكن لها شبيهاتها أيضا في المأثور الشرقي بعامة، وفي المأثور العربي بخاصة. ففي سيرة «سيف بن ذي يزن» رحلات طويلة إلى جزر البنات يخوض فيها سبع مغامرات في سبع جزر مختلفة، وكل واحدة منها إضافة جديدة إلى القصة العربية، وكلها ملمح من ملامح أدب العرب الباحث

عن المعرفة، الحائر في دنيا التطلع إلى المجهول. إلا أن سيرة سيف تمتاز برحلات أخرى إلى النيل بحثا عن كتاب النيل واكتشافا لمنابعه، ووصولا إلى كنوز الملك سليمان التي تقع تحت حراسة الجان والمردة، وتحت حراسة السحر والطلاسم. وفي هذه المغامرات، التي هي إثراء حقيقي لقصة الخوارق العربية، نصل إلى موتيفة أخرى من أهم اللزمات في قصص الخوارق، وهي الخادم الذي يلازم البطل ويقضي له حوائجه.

وفي حكاية التاجر والعفريت [٥٣] يكون الخادم للتاجر صاحب الكلبين هو زوجته الجنية، وفي «سيف بن ذي يزن» يكون الخادم الدائم هو أخته الجنية عاقصة، كما يكون خادمه الذي يتحكم فيه بالخاتم السحري هو عيروض، وحكاية الخاتم ترد كثيرا في القصص العربية وعنها لا شك انتقلت إلى أدب الخوارق العالمي، فهي في معظمها مستمدة من خاتم سيدنا سليمان وقدرته السحرية الهائلة في تسخير الجان.

ونحن نرى هذا في «الليالي» في قصة جودر وكنزه، وفي قصة الملك الشمردل ثم في حكاية بلوقيا التي تماثل رحلات السندباد ورحلات سيف في البحث والأسفار عبر البحار بحثا عن خاتم سليمان، وتقول د. سهير القلماوي: «وقلما نذكر قصة جن ليس فيها إشارة إلى سيدنا سليمان أو إلى علم يتعلق بالقصص حوله» [٥٤].

والخادم في قصة الخوارق يحمل البطل طائرا فيطوي المكان ويطوي الزمان أيضا، ويتحكم فيه البطل بشيء مطلسم، ويهدده بذكر الاسم الأعظم أو القسم الأعظم الذي يحرق الجان إذا ذكره قائله، إلا أن الخادم كما يكون من الجان يكون أيضا من الحيوانات المسخرة لخدمة البطل، كما شهدنا في الهابشة التي تحمل الملك سيف من شاطئ إلى شاطئ، وفي حكاية السندباد حين يحمله الرخ الذي يتعلق بأقدامه، وقد يكون جمادا تلقيه المصادفة بين يدي البطل، كما يتكرر دائما في حكاية قطعة الخشب التي تلقيها المصادفات بين يدي البطل فتنجيه. ويقول الأستاذ كراب في هذه النقطة: «والبطل في هذا الطراز من الحكايات يكاد يفشل في إنجاز مهمته لولا العون الذي يلقاه من خدامه الطيبين وهؤلاء الخدام يكونون حيوانات تعاون البطل أحيانا، أو يكونون من أصحاب الخوارق غالبا».

وأصحاب الخوارق العليا عند أديب الأسطورة العربي هم عادة من الصالحين الخيرين أصحاب الكرامات لصلاحهم وتقواهم، ونحن نشهد صورهم تتكرر في «سيف بن ذي يزن» بكثرة، فعندما يتوه البطل أو يتولاه اليأس يصادف مكانا مضيئا، وحين يسرع إليه يدعوه قاطن المكان باسمه، وإذا بهذا القاطن شيخ من عباد الله الصالحين ينتظر الملك سيف لإرشاده وهدايته.

إلا أن أظهر الشخصيات في الأدب القصصي العربي في هذا المضمار هو الخضر وتقول عنه د. سهير القلماوي (٥٥):

> «كذلك مما يتعلق بالمعتقدات الدينية الخارقة ما نراه في قصص الليالي حول الخضر، فهو يمثل دورا هاما في إنقاذ المؤمنين ... إنه هو الذي يعيد بلوفيا من البحار السبعة إلى مصر، وهو الذي يحميه حتى يوصله إلى أهله، وهو الذي يظهر في قصص عديدة يدعو الناس إلى الإسلام. انظر إلى هؤلاء الذين صادفهم عبدالصمد وموسى بن نصير كيف يذكرون أن شخصا يظهر من هذا البحر له نور تضيء له الآفاق ينادي هؤلاء القوم إلى الإيمان بالله ... وهكذا يمثل الخضر دائما دور الذي ينصر المؤمنين عندما يؤكد إيمانه، كما ترى أيضا في قصة عبدالله بن فاضل عامل البصرة وشبيهتها، أو دور الذي يكون سببا في إيمان غير المسلم بالإسلام».

والخضر يلعب الدور نفسه بالنسبة إلى «سيف بن ذي يزن» وهو يبدو في صورة كبير هؤلاء المشايخ المؤمنين، فهو الذي يوصيهم بسيف وهو الذي يأمرهم أن يكونوا دائما في طريقه لتسهيل الأمور عليه ... بل إن قصاص «سيف بن ذي يزن» يجعل المنطقة التي يقع فيها كنز الملك سليمان هي منطقة الخضر، وهي منطقة محرمة إلا لمن يأذن لهم الخضر بدخولها. ويظهر الخضر في السير الشعبية الأخرى بنسب متفاوتة، فهو يظهر في الظاهر بيبرس وفي علي الزيبق ... أما في الظاهر بيبرس فله المظهر نفسه الذي يبدو في «سيف بن ذي يزن» من حيث تزعم هؤلاء المشايخ الواصلين، أما في علي الزيبق فظهوره شبيه بظهوره في «الليالي».

وأديب الأسطورة العربي يستمد من القرآن الكريم وذكر الخضر وموسى فيه مجال لعمل خصب في قصة ذي القرنين والخضر... وذو القرنين هنا ليس الإسكندر ولكنه الصعب بن الحارس الرائش ذو مراثد، والقصة واردة

كلها في كتاب «التيجان» لوهب بن منبه حيث تروي أنه في أثينا وبني إسرائيل وأن اسمه موسى الخضر بن خضرون بن يعقوب بن ابراهيم عليه السلام. والحكاية بين ذي القرنين وبين الخضر حكاية السلطة والجاه تجاه العلم، فذو القرنين يحلم أحلاما عجيبة، ويرى رؤى مهولة يعجز عن تفسيرها علماؤه ومفسروه، ويهون الأمر فيسأل عمن يمكن أن يدله على تعبير رؤاه فيدلونه على الخضر في بيت المقدس فيزحف ذو القرنين بجيوشه من اليمن إلى البيت الحرام، حيث يحج ويطوف، ثم يذهب إلى بيت المقدس ليرى الخضر، وحين يلتقيان يحكي وهب أن الصعب ذا مراثد قال للخضر [٥٦]:

أيوحى إليك يا موسى؟ فقال الخضر:

نعم يا ذا القرنين

فتعجب الصعب من هذا الاسم وقال للخضر:

ما هذا الاسم الذي دعوتني به

فقال الخضر:

أنت صاحب قرني الشمس

ويذكر وهب أن الخضر بهذا كان أول من أسماه ذا القرنين. ثم يقص ذو القرنين على الخضر رؤاه فيفسرها له الخضر بأنه قد أنذر بالجنة والنار ليختار طريق الإيمان وأنه سيملك العالم ويبلغ مغرب الشمس ومشرقها ويتحكم في كل ما على الأرض وما تحتها من إنس ومن جان وما فوقها من ريح وأمطار وما حولها من بحار وأنهار... ويقول وهب [٥٧]:

«ونهض الصخر ذو القرنين إلى المغرب يطأ الدنيا بالجنود ففتح الحبشة والسودان حتى وصل إلى جزيرة الأندلس، ثم رام ركوب البحر المحيط، فزفر عليه البحر وصار كالجبال الشم، فرأى في الأسباب عقدة فبنى منارة جعل عليها صنما من نحاس عقد به عاصفات الريح، ثم سكن البحر فلان، فركبه وسار بجميع جموعه حتى أبعد عن العقد، ثم طغى عليه البحر فبنى منارة أخرى ونصب عليها صنما، ولم يزل يسير في المحيط حتى انتهى إلى عين الشمس فوجدها تغرب في عين حمأة ووجد من دونها جزائر فيها أمم لا يفقهون ما يقولون إلا ما يقال لهم». ويمضي وهب في قصته فيقول إن الخضر سأل

هؤلاء القوم من الذي رمى بكم هنا؟ فقالوا له سبأ... وتركهم ذو القرنين حتى بلغ وادي الرمل وأقبلت الشمس حتى سقطت في العين الحمأة فكاد يهلك ويهلك جميع من معه من حر الشمس، فلما أتى وادي الرمل وجده يسيل بالرمل كالجبال الرواسي فرام أن يعبره فلم يطق.

ويرسل ذو القرنين رجاله ليعبروا الجبال فيذهبون بلا عودة فذهب بنفسه يجتازها ومعه الخضر إلى الصخرة البيضاء التي أخذت بالأبصار يقول وهب (٥٨):

«دنا ذو القرنين من الصخرة فانتفضت وارتعدت وتقعقعت فرجع عنها فسكنت ثم عاد إليها ثانية فانتفضت وارتعدت وتقعقعت فرجع عنها فسكنت، ثم تكرر هذا لثالث مرة، فدنا منها الخضر فسكنت ورقى عليها، وذو القرنين ينظر إليه والخضر يطلع إلى السماء إلى أن غاب فناداه منادٍ من قبل السماء: امض أمامك فاشرب فإنها عين الحياة، وتطهّر فإنك تعيش إلى يوم النفخ في الصور ويموت أهل السماوات وأهل الأرض فتذوق الموت حتما مقضيا».

ونال الخضر الخلود وعاد ذو القرنين وقد منع عنه إلا ملك الدنيا.

ومن هنا كان مظهر الخلود الدائم الذي يرتديه الخضر في القصص الشعبي، في السير الشعبية وفي قصص الخوارق، ومن هنا كانت ريادته لأصحاب الدين المطهرين الذين يأتون بالمعجزات والخوارق.

وواضح أن الخضر من الآثار التي دخلت الثقافة الإسلامية عن طريق الثقافة اليهودية كتراث للمنطقة تأخذه حضارة من حضارة ثم تلون بعد ذلك باللون الإسلامي الدائم.

(٥)

من أهم الملامح التي نلمحها في حكاية الخوارق تلك الصورة التي وجدناها في حكاية التاجر والعفريت عن الشرير. فلا بد في كل حكاية من حكايات الخوارق من وجود الشخصية الشريرة، وهي غالبا نمطية، بل إن كل الشخصيات في حكاية الخوارق نمطية، فالخير تمثله الشخصية الخيرة تمثيلا كاملا والشر تمثله الشخصية الشريرة تمثيلا كاملا... ويقول الأستاذ كراب:

«حكايات الجان مثلها مثل الميلودراما الجيدة؛ فيها شخصية شريرة. ونستطيع أن نقسم الشخصيات الشريرة إلى فريقين، وذلك تبعا لموقفهم من البطل... أما الفريق الأول فيتألف من ناس قريبين منه ـ وإن لم يكونوا قريبين إلى قلبه أعزاء لديه ـ أو يتألف من أناس لا تجمعهم والبطل رابطة ولا يعرف بعضهم بعضا إلى أن تدعوه أعماله إلى الاحتكاك بهم والتعرف عليهم. وينتسب إلى هذا الفريق كوكبة الأعمام والأخوال البغيضين وزوجات الأب المقيتات والأخوات غير الشقيقات والإخوة الحاسدون والأصدقاء والخائنون، وقد ينضم إلى هذا الفريق الأم الزانية في بعض الحكايات... وأما الفريق الثاني فيتألف من هذا الزحام المختلط من العمالقة والأبالسة والغيلان والعرافات والسحرة الذين نلقاهم في أكثر النماذج وأغلبها الأعم» [٥٩].

وهذا القول سديد إلى حد كبير فنحن نجد في «الليالي» حكايات لا نهاية لها عن خيانات الأعزاء والأصدقاء والأحبة، وإن اتجه الأمر فيها إلى الوعظ والإرشاد كما في حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس في «ألف ليلة وليلة»، حين ينفق نور الدين أمواله على الأصدقاء والخلان، فإذا ما أفلس لم يجد أحدا يمد له يد العون أو يلقاه بلقاء طيب، إلا أن «الليالي» تريد من الشخصيات الشريرة المعايشة للبطل شخصية الوزير الحاقد أو شخصية المجوسي المستتر وراء رداء الإسلام أو شخصية اليهودي المترصد بالمسلمين، أو شخصية المرأة التي تكيد وتدبر المكائد.

ويبدو هذا انعكاسا للمجتمع الإسلامي وقت كتابة «الليالي»، حيث حجبت النساء وأصبح لا بد للتوصل إلى امرأة بعينها من الاستعانة بامرأة أخرى، وتقول د. سهير القلماوي: «أما الدور الهام الذي تلعبه المرأة في الليالي بعد دور الحب فهو دور الكيد وكيد النساء وفتنتهن فيه قد غذى الكتاب لا بأس من صورة» [٦٠].

والمرأة تكيد لتصل إلى محبوبها على رغم العوائق التي وضعها المجتمع الإسلامي أمامها، فهي تلجأ إلى السحر وهي تلجأ إلى الحيلة وإلى كل وسيلة لتصل إلى هدفها، وقد رأينا صورة هذا في المرأة التي سحرت زوجها كلبا في حكاية العفريت والتاجر، بل لمحنا صورته في حديثنا عن قصة المرأة التي سحرت

مدينة زوجها وزوجها نفسه وسخطتهم إلى أحجار حتى تستطيع أن تصل إلى عشيقها من دون رقيب. وفي المقدمة الأولى لـ «الليالي» يصادفنا بيتان من الشعر يحددان لنا هذا الموقف وفلسفته عند القاص: يقول البيتان (٦١):

بحديث يوسف فاعتبر   متحذرا من كيدهن
أو ما ترى إبليس أخـ   ـرج آدما من أجلهن

تقولهما المرأة التي حملها العفريت يوم زفافها وسجنها في صندوق يحمله فوق رأسه حتى لا تخونه فخانته مع أربعين، ووضعت خاتم كل منهم معها دليلا حيا على خيانتها ومكرها بالعفريت، وتقولهما (لشهريار وأخيه) لما أرادت خيانة العفريت معهما.

ومحور الكيد دائما هو التخلص من الزوج والوصول إلى الحبيب، ونجاح المرأة دائما آكيد في استغفال زوجها والكيد له، ومن هذا السرداب الذي صنعته زوجة الجوهري لتصل إلى قمر الزمان، فبعد آن فاز قمر الزمان بحب حليمة يستأجر المنزل المجاور لدار الجوهري ويحفر بين المنزلين سردابا وتروح حليمة تنقل ثروة زوجها إلى منزل حبيبها، فإن شك الزوج في الأمر فهناك آكثر من حيلة في جراب الزوجة.

ووقوفنا على هذه الحكاية سببه أن جرونيباوم يحكي قصة مشابهة وردت في رواية لبلوتوس جاء فيها الحب والنفاق وحيلة التغلب على شكوك الزوج، فيقول مستمرا في إغراقه كل ما هو مؤثر في الحياة الأدبية من إنتاج أديب الأسطورة العربي (٦٢).

«مواضع التشابه هنا قوية تسترعي الانتباه كما أنها تتجاوز كثيرا مجرد توارد الخواطر أو التطابق بين معالم الفكرة في الروايتين، فإن مشهد الوداع ونهب أموال الضحية والمساعدة التي قدمها المخدوع للحبيبين العاديين، وما انتهى به الأمر من تقديم أحد العبيد هدية، كل هذه السمات تعلن في أصرح عبارة وجود بعض العلاقة بين المسرحية الرومانية، أو بالأحرى نموذجها الإغريقي المحتذى، والقصة القاهرية، وليس منكورا أن الحكاية العربية تفوق كوميدية بلوتوس في استقامة عرضها .. ونجتزئ هنا بالإشارة إلى تفصيلين اثنين فقط، فالسرداب

في رواية ميليس جلوريوسوس لا يكفل بحال تحقيق فرار فيلوكوما سيوم ولكنه في القصة القاهرية يخدم مداورات العاشقين، ويساعد على إدخال الحيرة إلى عقل الزوج حتى النهاية نفسها. وكذلك يحدث في قصة ميليس أن الجندي ليس هو الذي تستثار شبهته ثم تسكن، بل خادم حقير لم يخبر سيده قط بما رأى من مشهد غريب في حين أنه في ألف ليلة وليلة يكون الزوج نفسه هو الذي يسمح بأن تكذب شهادة علميته هو».

وليس أظلم لأديب الأسطورة العربي من هذا الادعاء بالتحليل العلمي في محاولة للتزييف، فيدعي أن الأصل هو التقليد ويدعي أن التقليد هو الأصل، وعلى رغم اعتراف جرونيباوم نفسه بدقة الأصل العربي وكماله وتفوقه على التقليد الروماني، يحاول جرونيباوم أن يقدم افتراضا لوجود أصل إغريقي للاثنين معا، يقول جرونيباوم: (٦٣)

«فمثل هذه الظروف وغيرها تجعل من الجلي الواضح أن قصة قمر الزمان ليست نقلا مباشرا لقصة ميليس ولا تقليدا لها، بل إنهما جميعا يرجعان إلى مصدر واحد هو في أعظم الاحتمالات قصة غرام أونيه، وقد يكون بلوتوس أو مؤلف الأصل الإغريقي ليميليس هو الذي خلطهما بحوادث استمدها من مصدر آخر على حين أن محور الرواية العربية كان أشد استمساكا بنموذجه المحتذى».

والافتراض والترجيح عملية رخيصة ما لم يقم الدليل، وحتى لو قام الدليل ـ وهو هنا غير موجود وإلا لأبرزه جرونيباوم بكل وضوح ـ لما استطعنا التخلص من إسار رجوع القصة بتفاصيلها إلى ظروف المجتمع الإسلامي ووضع المرأة فيه، وهو بالضرورة غير المجتمع الكلاسيكي الذي يتحدث عنه جرونيباوم الذي يذيل كلامه بقوله: «وقد أحاط الكاتب العربي قصته بعامل إضافي زاهي الألوان وبنهاية تتفق وقويم الخلق» (٦٤).

والهدف التعليمي للقصص العربي كله ولقصص الخوارق بالذات ينهي مثل هذا النقاش الذي يثيره جرونيباوم ليدل على أثر يوناني في «الليالي»، وتقول الدكتورة سهير القلماوي عن كيد النساء في «الليالي» (٦٥):

> «تمثل الكتب السماوية في هذا الباب نوعين من المرأة، حواء التي أُخرج آدم من الجنة بسببها، وامرأة العزيز التي سُجن يوسف من أجل امتناعه عنها، والنوعان ممثلان في «الليالي» وإن يكن تمثيلهما قد صيغ بصيغة أخرى، إذ طغى عليه موضوع الحب فلوّنه بلونه...».

وهناك ظاهرة أخرى بارزة للمرأة التي تكيد، وهي العجوز التي تحترف الكيد، وهذه العجوز تظهر في «ألف ليلة وليلة» كما تظهر في «ذات الهمة» وتظهر أيضا في «الظاهر بيبرس»، وكذلك في «سيف بن ذي يزن» فهي دائما عجوز كافرة تعرف السحر وتكيد، إما للمؤمنين كأفراد وإما للمجتمع الإسلامي كله.

وأخطر الشخصيات من هذا اللون ظهورا هي شخصية شواهي ذات الدواهي، وهي تظهر في «ألف ليلة وليلة» في قصة النعمان وتحتل حوادثها نحو خمس ليال كاملة، وهي بذاتها تظهر في سيرة «ذات الهمة» بالاسم نفسه، وشواهي لم تستعمل كيدها الشرير ضد المحبين كما تفعل عجائز «الليالى»، وإنما استعملته ضد الدولة الإسلامية كلها... لقد قادت شواهي جيوش الروم وهزمت دول المسلمين وعصفت بالملوك وأرواح الأبطال والجنود، وانضمت بكل مكرها وخبثها إلى جيوش الروم تنقل لهم أخبار المسلمين وتحركات جيوشهم وتحدث المسلمين عن عدوهم بالحيلة... والغدر. فهي عند المسلمين الزاهدة الناسكة المتعبدة، وهي عند النصارى شواهي التي تمدهم بالمعلومات وتقودهم إلى النصر، وتنتصر شواهي دائما ولكنها في النهاية تصلب على باب بغداد بعد أن قتلت الملك النعمان وابنه شرخان، وبعد أن دوخت بمكرها وخبثها أشجع الشجعان، وهي الصورة نفسها التي تظهر فيها في سيرة «ذات الهمة»، والواقع أن الصلة بين حكاية النعمان في «ألف ليلة وليلة» والقسم الأول من سيرة ذات الهمة واضحة، فما في «ألف ليلة» إلا جزء من سيرة «ذات الهمة» منقول بكامله. وتعلق عليها د. سهير القلماوي فتقول (٦٦):

> «الصورة المادية التي تمثل كل ما دار في خلد الواصف من بشاعة هي صورة شواهي التي يتكرر وصفها وفي كل مرة يزاد عليه شيء، ونجد تلك الصورة مبعثرة مكررة في القصة ... ولما كانت هذه

القصة تمدنا بصورة فريدة للمرأة في «الليالي» فقد أثرت فيما يظهر في القاص أثرا جعله يكررها في نفس القصة في باكون العجوز التي يستعين بها سلسان على قتل كان ما كان...».

والعجوز الشمطاء الداهية التي تكثر من التسبيح، وتدخل مخادع الصبيات بحجة الصلاة فتوفع بهن وتقودهن إلى مخادع الرجال، صورة متكررة في أكثر من قصة من قصص «الليالي»... وهي أيضا دليل اللصوص ومدخل لهم إلى الناس، فنحن نراها في حكاية الحلاق تقود الرجال إلى حتوفهم بدعوى معرفة أماكن ما يطلبون من بضاعة أو مال فإذا ما ساروا معها وقعوا في كمين ينتهي بموتهم وسلبهم. وهناك صورة أخرى لعجوز مهمة تظهر في «الليالي» كما تظهر في سيرة «علي الزيبق» وهي دليلة المحتالة، وهي هنا قائدة جند وزعيم لصوص تتنكر لتمكر وتخدع، وتضع الخطط لتسلب وتنهب، وحين يتعرض لها علي الزيبق المصري تغريه بابنتها زينب النصابة ذات الجمال والفتنة.

والأمر في حكاية «علي الزيبق» التي ترد ضمن حكاية علاء الدين أبي الشامات في «الليالي» وبين سيرة «علي الزيبق» المصري مثل الأمر في حكاية شواهي بين «حكاية النعمان» وسيرة «ذات الهمة»، فالشخصية واحدة والقصة مستكملة في «الليالي» من سيرة «علي الزيبق» المصري، وفي «سيف بن ذي يزن» نجد العجوز الشريرة هي أمه الملكة قمرية التي ترمي به في سبع مهالك، وينتهي الأمر بقتلها بيد عاقصة أخت الملك «سيف» الجنية لتخلصه من شرورها الدائمة ومكائدها التي لا تكاد تنتهي. وحيلة قمرية هنا هي التظاهر بالضعف مرة وبالمرض مرة وبالايمان ثالثة حتى تسلب «سيف» ذخائره، وترميه هو وزوجته في المهالك، ويبدأ سيف في محاولة الحصول على ذخائره وتخليص نفسه وزوجته، فإذا ما عاد إليها منتصرا تتظاهر بالفرح ثم تعود إلى الدس له والوقيعة به. وتكاد صورة الأم الشريرة هذه تكون مقصورة على سيف، فلم نشهد لها مثيلا، وإن وجد في أساطير الشعوب الأخرى ما يماثلها، ويتعرض كراب لهذه الظاهرة فيقول: «أما شخصية الأخت من سفاح أو شخصية الأم الزانية التي ترد في حكاية واحدة لا غير فسببها فيما نظن هو هذا التحول الذي يطرأ على الأشياء، فقد يكون دورهن في الأصل هو دور الزوجة التي يأخذها البطل قسرا عن إرادتها، ومثال ذلك قصة شمشون الشهيرة غير أن هذا ليس إلا نموذجا لم يخضع بعد للدراسة الفاحصة» (٦٧).

والمرأة الشريرة لا يقتصر دورها على الكيد والدس، بل تلعب دورا مهما في القيام بالسحر وتسخير الجان لأغراضها... ونموذج المرأة الساحرة يتردد في «سيف بن ذي يزن» بكثرة هائلة، وحين يرنق سيف إحدى هذه الساحرات، وهي الحكيمة عاقلة، تقف إلى جواره وتزوجه ابنتها، وتصبح معينة له على حرب السحرة والساحرات الذين يحاربونه. وقد رأينا في حكاية التاجر والعفريت كيف استغلت الزوجة سحرها في إبعاد زوجها، ثم كيف تمكنت الصبيات في كل الحكايات من ذلك السحر بما تعلمنه من عجائز تولين تربيتهن.

وظاهرة ارتباط السحر بالمرأة قد ترجع إلى غموض المرأة عامة، كما قد ترجع إلى ما تصوره القاص من كيد النساء، كما قد ترجع أيضا إلى ضعف المرأة وعدم تخيل قدرتها على التسلح بالسلاح الذي يتسلح به الرجل... ويقول الأستاذ كراب:

> «أما صانعو السحر فيكونون من الرجال والنساء، فحين نجد ساحرات نجد سحرة، ولو أن عدد الساحرات يفوق عدد السحرة دائما، ولعل وراء هذه الخاصية اللافتة للأنظار، ذلك الخوف الطبيعي الذي يحيط بالمرأة في سائر المجتمعات المتوحشة، ولعل وراءه كذلك أن المرأة تملك قوة فائقة على الحدس وغريزة أقوى».

ولا يقتصر اضطهاد النساء الساحرات على العصور الوسطى المسيحية، فلدينا شواهد مماثلة من الحضارات السيليثية الرومانية القديمة» (٦٨).

وعن دور الساحرة في «الليالي» تقول د. سهيرالقلماوي:

> «إن قوة السحر لا تكون عادة في «الليالي» إلا في هؤلاء الشريرات من العجائز أو من يشبههن. وهؤلاء لا يحببن ولا يشقين في حب، فإذا تعلمت صبية السحر من عجوز كان علمها هذا مناسبا في استعماله لحال صباها وجمالها، فهي تستعمله لفك السحر عن آدمي يتعذب في صورته الجديدة» (٦٩).

ولجوء المرأة إلى القوى السفلية وإيمانها بالغيب واستطلاع المقدر والجري وراء العمل والسحر والشيشبة ظاهرة قائمة في مجتمعاتنا إلى الآن، ولعل هذه الخاصية في المرأة، أي البحث عن سلاح غير واضح، راجعة إلى

عدم قدرتها على المواجهة، ولعل هذا هو السر في أن تلصق بالمرأة سمة السحر، وتوضع لها في كثير من الأحيان شخصية الساحرة الشريرة التي تقاوم البطل بسحرها.

أما الأخ فدوره متشابه مع الميثولوجيا العالمية ابتداء من التراث الفرعوني، فالأخ القادر الذي يملؤه الحقد على أخيه الطيب، فيدفع به إلى المهالك ليفوز هو بالمرأة وبالمال، صورة متكررة في أدب الأسطورة العالمي والعربي.. فقاسم في حكاية «علي بابا» والكلبان في حكاية التاجر والعفريت نماذج متكررة في أكثر من عمل قصصي، ولعل الأرجح أنها ما وضعت إلا لتبين وجه الشر في الأخ الشرير بوضع المقارن له وهو وجه الخير في الأخ الخير. ومنذ قابيل وهابيل وهذا النموذج يتكرر في الآداب العالمية رمزا لاحتواء الحياة على الضدين وتقارب الخير والشر تماما كأنهما وجهان لعملة واحدة، وجدولان من منبع واحد، والصراع بينهما أزلي لأنه سر الحياة وأصلها.

(٦)

من أبرز الشخصيات التي تتصدى للبطل في قصة الخوارق: المارد أو العملاق أو الغول أو الغولة على اختلاف في الاستعمال وفي التسمية. ويساويها كذلك الحيات الحارسة والتنين الحارس او ما يماثلها من حيوانات أسطورية... ففي كثير من الحواديت الشائعة في بلادنا يسلم البطل على السيد أو السيدة الذي يلقاه أو يلقاها في الكوخ او في القصر المهجور فيبادره أو تبادره بقول: «لولا سلامك غلب كلامك لأكلت لحمك قبل عظامك». فيدرك البطل أنه قد وقع في حبائل غول من آكلي لحوم البشر، وفي الآداب الأوروبية صورة شبيهة بهذا ننقلها عن كراب حيث يقول [٧٠]: «البطل يأتي إلى مسكن المارد واثناء غياب المارد، وتقوم امرأة عطوف بإخفاء البطل وتكون أم المارد أو جدته أو ابنته أو مدبرة بيته أو أسيرة عنده، وإذا عاد المارد إلى مسكنه كانت أولى كلماته في... فو قوم... أشم رائحة رجل إنجليزي...» ولما كان هذا النوع من الاستقبال قد اندثر في زماننا وعصرنا، فقد زعموا أن هذه الجزئية المتكررة تعود إلى عصور التوحش، ذلك أن ملكة الشم بين المتوحشين أقوى بكثير من ملكة الشم عند سكان المدن الحديثة، لكن الاستدلال يقوم على أساس ضعيف، فإذا سلمنا جدلا بأن حاسة الشم عند الإنسان قد ضعفت في الألفي سنة الأخيرة، فنحن نعرف أن المارد من أكلة

لحوم البشر، كان يتصف بحاسة شم حادة، فيما يتصف به من سمات حيوانية أخرى... وأنه كان يشارك في قوة الشم الحيوان المتوحش ذاته، وأغلب الظن أن هذه الصفة قد قيلت لأن القاص كان مدفوعا بدافع الرغبة في الإثارة، وإذا دخل المارد آكل لحوم البشر كهفه، وفاته أن يشم رائحة رجل غريب فيه، تلاشت فرصة الترقب والانتظار.

وكما تنتشر حكاية الغيلان في الحكايات الشعبية المتداولة شفاهة، نجدها تدخل إلى فن أديب الأسطورة العربي كوثيقة مهمة من موتيفات حكاية الخوارق والجان... ففي «سيرة سيف بن ذي يزن» يحمل عيروض(٧١) الذي أصبح أمره في يد قمرية الخائنة سيف بن ذي يزن فيرميه في وادي الغيلان، وشامة فيرميها في وادي اللودان... وهو وادي العمالقة، وهو كثير الظهور في «سيف بن ذي يزن» وفيه أناس كبار الأجسام طوال عراض، لكن عقولهم فارغة لا قيمة لها، وفي هذا الوادي يعبدون خروفا يقدمون له القرابين ويحملون إليه شامة زوجة الملك سيف لتخدمه بدلا من قتلها.

أما وادي الغيلان فيحاول القصاص فيه أن يبرر سبب وجود مثل هذه المخلوقات الغريبة التي تأكل لحوم البشر... يقول القصاص (٧٢):

> فتح الملك سيف عينيه في الصباح على صوت مهول يأتي من بعيد ويقترب من مكانه، فأطل برأسه من بين غصون الشجرة التي ينام عليها... فإذا به يلمح شخصا مقبلا عليه، له وجه شنيع الخلقة، أنفه طويل كالمنقار، وأنيابه بارزة بين شفتيه، وأذناه كبيرتان وتتدليان إلى جوار رقبته، وعيناه تلمعان ببريق كالنار... وما أن وصل هذا الشخص إلى الشجرة حتى وقف تحتها وجعل يهزها هزا وهو يزوم... وسيف قد بلغ منه الخوف كل مبلغ وتشبث بغصن الشجرة... ولما يئس هذا الشخص من وقوع سيف بين مخالبه زام وصاح، ثم أسرع يجري ويتركه. وما كاد سيف يلتقط أنفاسه ويعتدل في جلسته حتى رآه من بعيد يعود، ومعه عشرة مثله وكلهم يزومون ويصرخون، فعرف سيف أنه وقع في وادي الغيلان وأن لا مهرب له من الموت بين أنيابهم، فأسلم أمره لله، وتشبث بالغصن في إصرار.

واقترب الغيلان من الشجرة، وقد علا صراخهم واشتدت صيحاتهم ثم التفوا بالشجرة، وما كادوا يقتربون ليهزوها حتى ارتفع من بعيد صوت حاد مهول، ونظروا جميعا وراءهم ونظر سيف كذلك. وإذ به يرى عجوزا لها شعر أبيض كاللبن تتقدم منهم على مهل وهي تصيح بلغة غير مفهومة، إلا أن الغيلان ما أن سمعوها حتى تراجعوا عن الشجرة وتأخروا إلى الوراء.. وما أن اقتربت العجوز من الشجرة حتى أشارت إلى الملك سيف أن ينزل، فنظر إليها وقد انتابته الحيرة فهو إن نزل افترسه الغيلان، وإن بقي في مكانه أمكنهم أن يقتلعوا الشجرة كلها إن أرادوا، إلا أن حيرته لم تطل لأنه سمع العجوز تخاطبه بالعربية قائلة: انزل يا ملك سيف ولا تخف، فأنا كبيرة هذه الغيلان، وعهد علي أن أحميك منهم.

ولم يجد سيف أمامه إلا أن ينزل عن الشجرة ويقصد إلى حيث تقف العجوز، وقد أدهشه أن تخاطبه بالعربية وأن تعرف اسمه فقال لها: ولكن كيف تعرفين اسمي؟ فقالت له العجوز: هذه حكاية طويلة... أما الآن فاتبعني، فتبعها الملك سيف وهو ينظر محاذرا إلى حيث وقف الغيلان من بعيد، وما لبثت العجوز أن وصلت إلى مغارة كبيرة فدخلت ووراءها الملك سيف، وأشارت إليه ليجلس في ركن المكان، ثم أتت بطعام من الفاكهة وهي تقول: «أنت لا شك جوعان فكل من هذه الفاكهة، وسأحكي لك، وأنت تأكل، ما غمض عليك من حال هذا الوادي ومن حالي».

وبينما كان الملك سيف يأكل قالت له العجوز: لقد كان أبي حكيما وملكا لبلدة الصخر الأسود، وكان يحكم بين رعاياه بالعدل، ولكن أهل المدينة كانوا أهل سوء وغدر، فلما رأوه يمنع السرقة والرشوة ثاروا عليه وأرادوا أن يهلكوه، فهرب منهم هو وزوجته، وظل يقطع الفيافي والصحارى حتى جاء إلى هذا المكان وأراد أن يستقر فيه، إلا أن زوجته كانت امرأة سيئة لا تعرف الإخلاص لزوجها، وكان هذا الوادي بعيدا عن العمران فلم تجد أمامها إلا الوحوش.... فجاءت بولد وبنت من المسخ

المشوه على مثل الخلقة التي ترى، واستعاذ أبي من هذا الخلف المشؤوم فضرب تحت الرمل يكشف الخبر، فرأى أن هذا الوادي موعود بهم وأنهم سيصبحون سلالة من الغيلان... إلى أن يتم هلاكهم على يد ملك يمني عربي هو الملك سيف بن ذي يزن، فأعد بنفسه أدوات هلاكهم ورصدها باسمك وجعلني وكيلة عليها، وأمرني أن أنتظر مجيئك لأدلك وأساعدك ليتوب الله علي وينجيني من العذاب الذي أعده لهم».

وعلى رغم سذاجة التفسير الذي يقدمه سيف بن ذي يزن وأديب الأسطورة الذي أبدعه إلا أن محاولة التفسير ذاتها تجمع المغزى الأخلاقي والوازع الديني معا. وتتكرر في «سيف» حكاية العمالقة والطودان والغيلان بما لا يخرج كثيرا عن هذه الدائرة؛ أما في «ألف ليلة وليلة» فقد أولع كتابها بحكاية الغيلان بدءا من الغول الذي يظهر للبطل ولا يخلصه إلا وقوع ابنته أو ابنتها في غرامه، إلى الغيلان التي تأكل الناس وتحكم الجزر وترمي عظامهم... وأكبر أجزاء «الليالي» احتشادا بأكلة لحوم البشر هي حكايات السندباد ابتداء من الليلة ٥٢٦ من «ليالي ألف ليلة وليلة» (٧٣).

وحكايات الغيلان في «سندباد» مرتبطة ارتباطا تاما بمغامرات البحر ويشتد ورودها ابتداء من الحكاية الثالثة من حكايات سندباد وهي الحكاية التي يقع فيها بحارة المركب والتجار في يد مارد مهول، يصفه سندباد فيقول (٧٤):

«شخص عظيم الخلقة في صفة إنسان، وهو أسود اللون طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم مثل البئر، وما أن يراه القوم حتى يشتد فزعهم ويزداد خوفهم، ثم يمد يده ويأخذ سندباد».

ويروي ذلك سندباد فيقول:

«قبض على يدي من بين أصحابي التجار ورفعني بيده عن الأرض وجسني وقلبني فصرت في يده مثل اللقمة الصغيرة، وصار يجسني مثلما يجس الجزار ذبيحة الغنم، فوجدني ضعيفا من كثرة القهر، هزيلا من كثرة التعب والسفر، وليس فيَّ شيء من اللحم فأطلقني من يده، وأخذ واحدا غيري من

رفقتي وقلبه كما قلبني وجس جسده كما فعل معي وأطلقه ولم يزل يجسنا ويقلبنا واحدا واحدا إلى أن وصل إلى ريس المركب التي كنا فيها، وكان رجلا سمينا غليظا عريض الكتفين صاحب قوة وشدة، فأعجبه وقبض عليه مثل ما يقبض الجزار على ذبيحته، ورماه على الأرض ووضع رجله في رقبته، ثم جاء بسيخ طويل فأدخله في حلقه حتى أخرجه من دبره، وأوقد نارا شديدة وركب عليها ذلك السيخ المشكوك فيه، ولم يزل يقلبه على الجمر حتى استوى لحمه وأطلعه من النار وحطه قدامه، وفسخه كما يفسخ الرجال الفرخة، وصار يقطع لحمه بأظافره ويأكل منه، ولم يزل على هذه الحالة حتى أكل لحمه ونهش عظمه ولم يبق فيه من شيء، ورمى باقي العظام في جانب القصر، ثم جلس قليلا وانطرح ونام على تلك المصطبة، وصار يشخر مثل شخير الخروف أو البهيمة المذبوحة... ولم يزل نائما حتى الصباح».

هذا الوصف التفصيلي لأكل لحوم البشر من النادر أن نجده في نص قصصي آخر. وكان أديب الأسطورة يحاول أن يضع كل تصوره لحركة الوحش، وهو لا يستطيع إلا أن يصفه بأوصاف الإنسان، وإن كانت ملامحه مخيفة، وإن كانت مخالبه وقوارضه قوية إلا أنه إنسان لا يختلف عن غيره من الناس، إلا في وحشيته وقسوته.

وتنتهي قصة السندباد بقلع عيني المارد وهروب السندباد، إلا أن صورة وادي الغيلان التي نراها في سيف تتكرر في الحكاية الرابعة (٧٥) من سندباد بطريقة أخرى، فيقول كاتب الأسطورة على لسان سندباد (٧٦):

فلما أصبح الصباح وأضاء بنوره ولاح قمنا ومشينا في الجزيرة يمينا وشمالا فلاح لنا عمارة على بعد، فسرنا في تلك الجزيرة قاصدين تلك العمارة التي رأيناها من بعد، ولم نزل سارين إلى أن وقفنا على بابها، فبينما نحن واقفون هناك إذ خرج علينا من ذلك الباب جماعة عراة ولم يكلمونا بل قبضوا علينا وأخذونا عند ملكهم فأمرنا بالجلوس، فجلسنا وقد أحضروا لنا طعاما لم نعرفه، ولا في عمرنا رأينا مثله، فلم تقبله

نفسي ولم آكل منه شيئا دون رفقتي. وكانت قلة أكلي منه لطفا من الله تعالى حتى عشت إلى الآن، فلما أكل أصحابي من ذلك الطعام ذهلت عقولهم وصاروا يأكلون مثل المجانين، وتغيرت أحوالهم، وبعد ذلك أحضروا لهم دهن النارجيل فسقوهم منه ودهنوهم به، فلما شرب أصحابي من ذلك الدهن زاغت أعينهم في وجوههم، وصاروا يأكلون من ذلك الطعام بخلاف أكلهم المعتاد، فعند ذلك احترت في أمرهم وصرت أتأسف عليهم، وقد صار عندي هم عظيم من شدة الخوف على نفسي من هؤلاء العرايا، وقد تأملتهم فإذا هم مجوس، وملك مدينتهم غول، وكل من وصل إلى بلادهم أو رأوه في الوادي أو الطرقات يجيئون به إلى ملكهم، ويطعمونه من ذلك الطعام ويدهنونه بذلك الدهن؛ فيتسع جوفه لأجل أن يأكل كثيرا ويذهل عقله وتنطمس فكرته، ويصير مثل الإبل، فيزيد له الأكل والشرب من ذلك الطعام والدهن حتى يسمن ويغلظ فيذبحوه ويشووه ويقدموه إلى ملكهم. أما أصحاب الملك فيأكلون من لحم الإنسان بلا شوي ولا طبخ».

وفي قصة سيف الملوك في «الليالي» شبيه بهذا أيضا، إذ يعطيهم المارد شرابا من اللبن يعميهم على الفور. وقد ذكر القزويني (٧٧) صورة يرسم فيها أكلة لحوم البشر في شكل قوم لهم وجوه كوجوه الكلاب، يقطنون جزيرة في البحر بالقرب من زنجبار. وفي سفر أعمال أندراوس (٧٨)، ومتى في العهد الجديد ـ الإصحاح الأول ـ نقرأ: «في ذلك الوقت كان جميع الرسل قد اجتمعوا معا، وقسموا البلاد بينهم بطريق القرعة. وكان من نصيب متى أن يذهب إلى أرض أكلة لحوم البشر، وكان أهل هذه المدينة لا يأكلون خبزا ولا يشربون خمرا، وإنما كانوا يأكلون لحم الأناسي، ويشربون دمهم. وكل غريب نزل بأرضهم كانوا يأخذونه ويسملون عينيه ويعطونه شرابا سحريا كان يزيل فهمه». وبذلك جمع الإنجيل بين الموتيفتين: سمل العينين والطعام المذهل والشراب الذي يذهب بالقوى العقلية ويحيل الإنسان إلى بهيمة».

وهناك عدة ظواهر مهمة حول الغيلان: أولاها أنها كلها سوداء، وثانيتها أنها كلها من عبدة النيران أو الأصنام، وثالثتها أنها كلها عملاقة طويلة الأجسام. ونحن نضيف أن أحداث الغيلان دائما ما تتم في أرض بعيدة

مجهولة لا يعرفها أحد ولا تسمى باسم، ونادرا ما تقع أحداث الغيلان هذه في المدن. والرأي الذي نرجحه هو أن أكل الإنسان ووجود الغول في الكهف أو القصر ربما يرجع إلى عادة تقديم القرابين البشرية إلى بعض الآلهة الوثنية التي تلطخ مذابحَها الدماء البشرية، ومن هنا بدأ نسج حكايات الغيلان آكلات اللحوم في المناطق البعيدة عن سكنى القبائل الإفريقية المتوحشة التي اشتهرت بهذا. ونرجح أيضا أن الرحالة العرب في رحلاتهم في البحر الأحمر قد دخلوا إفريقيا وتوغلوا في أحراشها، فوقع بعض منهم في يد القبائل المتوحشة، وعاد من نجا بحكايات أكلة لحوم البشر. دليلنا على هذا نص القزويني... ونرجح ثالثا أن امتلاء أسواق العبيد بالعبيد السود المجلوبين من إفريقيا قد حمل معهم العديد من أكلة لحوم البشر بين من اختطفهم النخاسون، وأن هؤلاء لم يقلعوا عن عادة أكل لحوم البشر، كلما تيسر لهم ذلك، ونذهب إلى أن هذه الأسباب الثلاثة ربما كانت سببا في ظهور حكاية الغول عند أديب الأسطورة العربي وفي كل الأدب العالمي...، ولكراب رأي مضحك ومذهل معا في هذا الأمر، إذ يقول: «لا نزاع في أن سكان مناطق البحر الأبيض المتوسط ما كانوا يتكلفون أكثر من عبور مضيق جبل طارق أو مضيق البسفور ليجدوا أنفسهم بين قبائل تمارس عادة أكل لحوم البشر، فليس هناك ما يدعونا إذن إلى أن نعود بهذه الحكاية إلى العصر الجليدي» (٧٩).

ولسنا ندري أهو جهل أم خرق أم تعصب أعمى يؤخذ مأخذ العلم وينتشر بين العلماء، فحين يجتاز سكان البحر الأبيض مضيق البسفور وجبل طارق يصلون إلى مناطق الحضارة الاسلامية، ولم يقل أحد إلا كراب أن هذه البلاد كان فيها قبائل تمارس عادة أكل لحوم البشر. وليس أدل على مرض النفس من هذا النص المدهش الذي لا رد عليه إلا عرضه أمام رجال الفكر العرب، ليحكموا في قائله وفي قوله، الذي تدس فيه مثل هذه الأحكام وسط العديد من الأحكام ذات الصبغة العلمية. والرأي أن العرب لو عبروا جبل طارق ومضيق البسفور لوجدوا قبائل تمارس ليس عادة أكل لحوم البشر وحسب، بل عادة أكل حضارتهم وفكرهم وتراثهم أيضا. وليس ألكسندر هجرتي كراب وحده هو من ينهش لحم الثقافة العربية التي قدمها أديب الأسطورة العربي، بل إن هذه الثقافة تستهوي جرونيباوم (٨٠) وخاصة «الليالي»، وعلى الأخص «رحلات السندباد»، يريد أن ينسبها إلى ثقافة اليونان. ونحب أن نقدم أولا نصا للفهرست لابن النديم في باب أسماء كتب الهند، يقول:

ومن كتبهم «سندباد الكبير» وكتاب «سندباد الصغير» وكتاب «أدب الهند» في قصة هبوط آدم عليه السلام»(٨١). ويقول كارل بروكلمان في تاريخ الأدب العربي (الجزء الثالث): «وأقبل الناس في القرن الرابع للهجرة على قراءة قصص مبتذلة، وقد سمى الصولي سنة ٩٣٤م ـ ٣٢٢ هجرية بعض هذه القصص في كتاب «الأوراق»، دون أن يسمي مؤلفيها، وقال: إن الناس في زمانه تداولوا كتب الخرافات كـ «عجائب البحار» و«حديث سندباد» و«السنور والفأر» (٨٢).

فحكايات سندباد لها أصل هندي وهي بعد هذا إنتاج من صاغها عربيا، بحيث أصبحت تتداول في حدود عام ٩٠٠ ميلادية، إلا أن جرونيباوم تبسط في فصل كامل إلى تلخيص حكاية الغيلم، الذي يبدو سطحه كجزيرة، ثم إذا أشعل البحارة النار فيه اختفى. وقال إنها من بقايا حكاية الإسكندر التي كتبها كاليس، ثم يدخل إلى حكاية بيض الرخ في قصة سندباد فيقول: «وقد تأدت هذه الفكرة إلى مخيلة القصاص نقلا عن كتاب «التاريخ الصحيح» تأليف لوسيان، حيث نزل البطل على عش هائل لمالك الحزين، والحق أن طول محيطه كان ستين فرلونجا، أي نحو ثمانية أميال وعند ذلك كسر بفأسه إحدى البيضات واستخرج من البيضة فرخا بلا ريش أضخم من عشرين عقابا» (٨٣).

ولسنا ندري ما الذي أوحى لجرونيباوم أن كتاب التاريخ الصحيح كان من مصادر الكاتب ليؤكد أن الفكرة لا بد من أنها ذهبت إليه من هذا الكتاب، ويبدو أنه ينكر أن يعرف العرب شيئا قبل غيرهم، فإن عرفوه فلا بد من أنه منقول من كتاب مجهول كهذا الكتاب الذي ذكر اسمه، مؤكدا أن القاص قد نقل عنه. ويستمر جرونيباوم (٨٤) في تعقب قصة السندباد حتى يربط نفسه بالرخ ويغادر الجزيرة فيقول: وفي هذه القصة أجاد المؤلف استخدام مغامرة تنسب إلى الإسكندر الأكبر في بعض المخطوطات المنسوبة إلى كاليس تنير الزائف، وفيها يعمد الملك إلى حمل نفسه إلى أعلى طبقات الجو جالسا في صندوق تطير به أربعة نسور جائعة، تحاول عبثا أن تصل إلى قطعة من كبد حصان ثبتت في نهاية العمود الذي كانت مشدودة إليه».

وهو لا يكفيه التأثير في الأدب العربي وحده فيقول:

«وقد أثر هذا المشهد الجميل في الأساطير الفارسية أيضا، وذلك في كتاب «الملوك» أو «الشاهنامة»، ينسب هذا العامل نفسه إلى الملك كاوس عندما حاول ـ بإغراء من الشيطان ـ أن يصعد إلى أسباب

السماوات. والفرس في الأصل يجعلون الملك يأمر الشياطين بأن تبني له مدينة سابحة بين السماء والأرض، ولكن أساطير الإسكندر هي السبب في هذا الاختلاف»[٨٥].

«والشاهنامة» للفردوسي ليست من الآثار المتأخرة لتكون دلالة على السبق، وعلى أي حال فإن تأثر «الشاهنامة» بالآثار البابلية أقرب وأكثر إقناعا، فالقصة بحذافيرها تذكر عن النمروذ بن كنعان حين كسر إبراهيم الأصنام فأحضره النمروذ ليسأله. ويروي النويري في الجزء الثالث عشر من «نهاية الأرب» هذه الحكاية فيقول:

> «فنادوه يا إبراهيم، اخرج إلينا، فخرج إلى نمروذ وقال له: ما أعجب سرك يا إبراهيم، قال: ليس هذا بسر، وإنما هو من قدرة الله تعالى. قال: فمن الذي عن يمينك؟ قال: ملك جاءني من عند ربي بشرني أن الله اتخذني خليلا. فقال نمروذ: لأصعدن إلى السماء وأقتل إلهك». ثم يحكي النويري [٨٦] قصة صعود النمروذ إلى السماء فيقول: «قال وأمر نمروذ أن يتخذ له تابوت مربع، ويكون له بابان: باب إلى السماء، وباب إلى الأرض. وجوع أربعة نسور وسمر أربع رماح في أركان التابوت، وعلق اللحم في أعلاها وشد النسور بأوساطها إلى الرماح، وجلس في التابوت ومعه وزيره، وحمل معه قوسا ونشابا وأطبق البابين، فرفعت النسور رؤوسها، فنظرت إلى اللحم فطارت صاعدة وارتفعت في الهواء، فقال لوزيره: افتح الباب الذي يلي الأرض وانظر كيف هي. قال: أراها كأنها قرية. قال: فانظر إلى السماء. فقال: كما رأيناها ونحن في الأرض. ولم يزل يصعد حتى قال: أما الدنيا فلا أراها إلا سوادا ودخانا، والسماء كما رأيناها. وارتفعت النسور حتى كادت تسقط إلى الأرض، فعارضه ملك وقال: ويلك يا نمروذ إلى أين؟ قال: أريد محاربة إله إبراهيم. قال: ويحك إن بينك وبين سماء الدنيا خمسمائة عام، ومن فوق ذلك ما لا يعلمه إلا الله، فخر الوزير ميتا فأخذ نمروذ القوس ووضع فيه السهم وقال: إنا لك يا إله إبراهيم».

فالفرس والعرب لم يكونوا في حاجة إلى حكاية الإسكندر لكاليس تنير الزائف، وليس هناك اختلاف في قصة «الشاهنامة»، لأن الأثر الكامل للقصة عن الملك كاوس يبدو واضحا فيه حكاية النمروذ وإبراهيم. وليبحث جرونيباوم عن أصل حكاية الإسكندر في مصادرها الحقيقية. فرحلة النمروذ منطقية، إذ أراد أن يبارز هذا الرب الذي يعبده إبراهيم، ويزعم له أنه أقوى منه. وأدوات النمروذ تنطبق على حال المدنية في عصره من استعمال للرماح والسهام والنسور، وكلها أدوات يعرفها النمروذ ويستعملها في حربه.

وقد دخلت هذه القصة في ضمير القاص العربي وتلونت بأكثر من شكل عند أكثر من أديب من أدباء الأسطورة العرب، ولكننا مع كل هذا لا نجد شبها بينها وبين ربط السندباد لنفسه بعمامته في رجل الرخ الطائر لينجو من الجزيرة. فالشبه ضعيف جدا، وهو ليس بالضرورة شبها روائيا، إلا أن جرونيباوم مغرم ـ كما قلنا ـ بتعقب قصة «السندباد»، فهو يصل إلى رحلة السندباد الثالثة وفيها حكاية الغول الذي يأكل الأسرى فيقول: «والحادث الأساسي في رحلة السندباد الثالثة هو صورة متوسطة الدقة لمغامرة أوذيسيوس مع بوليفيماس» (٨٧). والحكاية واردة في الأوديسا، وكل الفرق أن وحش الأوديسا له عين واحدة. ويعود جرونيباوم إلى إجهاد نفسه عن السبب والكيفية في وصول القصة إلى العرب فيقول: «ومع أنه ليس من الضروري أن نبحث عن الطريقة التي تهيأ بها لقصة بوليفيماس أن تصل إلى يد العرب، فربما جاز لنا لهذه المناسبة أن نتذكر أن الدوائر المتعلمة الشرقية ظلت تولي أشعار هوميروس قدرا معينا من الاهتمام إلى زمن متأخر نسبيا» (٨٨).

ومحاولات جرونيباوم شبيهة بمحاولات ناقد مصري معاصر وهو لويس عوض (٨٩) الذي يقوم بنفس الجهد في إغراقه أو محاولة إغراقه قصة كليب. والسر وراء كل هذه الجهود ما يقرره جرونيباوم بقوله:

> «فإذا نحن لم نعر كبير شأن للعناصر الهندية والبابلية والمصرية، وقصرت غايتنا على العناصر الفارسية والإغريقية واليهودية والنصرانية، مع الاهتمام بوجه خاص بالعنصر العربي الصميم، رأينا تكوين الحضارة الإسلامية صورة من تكوين «ألف ليلة وليلة»، فالحضارة الإسلامية توفيقية بحتة

تقوم على المزج بين عناصر متباينة، وإنها لتظهر ما بها من قوة وحيوية بما تسبغ على أي عارية نقلتها، بل كل عارية استعارتها، من صباغ خاص لا سبيل إلى محاكاته» (٩٠).

فالمقصود من كل هذا الجري وراء حكايات الخوارق «وألف ليلة» هو توجيه سهم إلى الحضارة الإسلامية، وليس يعنينا هنا إلا أن نؤكد أن الحضارة الإسلامية امتداد للحضارات السابقة، وأن لها الدالة الاولى على ما تلاها من حضارات، وليس الأمر أمر توفيق، وإنما هو أمر تمثل وإعادة خلق، وأي إنكار لهذا مردود إلى التعصب لا غير.

وقصة العملاق الضخم الواردة عند «الإلياذة» أو في «ألف ليلة» عند سندباد نجد أصلها العربي في قصة «عوج بن عنق». وقد اهتم الأستاذ فوزي العنتيل في كتابه «الفولكلور ما هو؟» (٩١) بهذه القصة فأوردها وناقشها وأرجع إليها تعبير العون الذي يطلق على المارد في صعيد مصر، وهي كما أوردها.

ويذكر ابن جرير الطبري في تاريخه عن الأمم والملوك عند حديثه عن الطوفان (٩٢) أنه: لم يبق شيء من الخلائق إلا نوح ومن معه في الفلك والأعوج بن عنق، فيما يزعم أهل الكتاب. ويقول ابن الأثير الجوري في كتابه «الكامل»، في تعقيبه على قصة نوح والطوفان: «وعلا الماء على رؤوس الجبال فكان على أعلى جبل في الأرض خمسة عشر ذراعا، فهلك ما على وجه الأرض من حيوان ونبات، فلم يبق إلا نوح ومن معه والأعوج بن عنق فيما يزعم أهل التوراة».

ثم يعاود ابن الأثير (٩٣) الحديث عن عوج بن عناق عندما يعرض لقصة موسى وقصة بني إسرائيل في التيه فيقول: «ثم إن الله تعالى أمر موسى عليه السلام أن يسير ببني إسرائيل إلى أريحا بلد الجبارين، فساروا حتى كانوا قريبا منها، فبعث موسى اثني عشر نقيبا من سائر أسباط بني إسرائيل، فساروا ليأتوا بخبر الجبارين، فلقيهم رجل من الجبارين يقال له عوج بن عناق، فأخذ الاثني عشر فحملهم وانطلق إلى امرأته، فقال انظري إلى هؤلاء القوم الذين يزعمون أنهم يريدون أن يقاتلونا، وأراد أن يطأهم برجله فمنعته امرأته وقالت أطلقهم ليرجعوا ويخبروا قومهم بما رأوا ففعل ذلك».

وبقية القصة كما ذكرها الطبري وابن الأثير هي أن بني إسرائيل لما سمعوا خبر الجبارين امتنعوا عن المسير اليهم، فدعا عليهم موسى، فدخلوا في الغية. أما نهاية القصة فهي أن موسى التقى هو وعوج بن عناق، فوثب

موسى عشرة أذرع، وكانت عصاه عشرة أذرع وكان طوله عشرة أذرع، فأصاب كعب عوج فقتله. ثم يعقب ابن الأثير فيقول إنه قد قيل أن عوجا قد عاش ثلاثة آلاف سنة.

وليس أديب الأسطورة إذن في حاجة إلى البحث عن «الإلياذة» وعن ترجمتها ترجمة سريانية، ثم عن قراءتها في عصر متأخر أيام بداية الترجمة في القرن الرابع لينتج قصة هناك أصول شعبية لها في تراثه، وتواترت أخبارها في كتب التاريخ والأدب التي تملأ المكتبات حوله.

إلا أن صورة المعترض أو الشرير ليست فقط في الغيلان أو المردة أو النساء السحرة، وإنما هي تبدو ـ كما سبق أن قلنا ـ في الحيوانات المرصودة كالتنين أو الثعبان أو الأسد، وهذه غالبا ما تكون حيوانات صنعت لتوهم أنها حقيقة، بينما هي مجرد آلات متحركة يبحث البطل عن سر لوالبها وطريقة عملها، فيبطلها وينتهي أثرها الحقيقي الوحيد، وهو ما يجب أن تحدثه من خوف في نفوس المقتحمين، ولكن بعض هذه الأرصاد يبطل عملها في سيرة «سيف بن ذي يزن»، إذا تلا البطل عليها اسمه وحسبه ونسبه فتصبح في الحال أدوات له لا عليه، لأن صانعها إنما صنعها ليتحرز على ذخيرة وهبت للملك سيف نفسه، لا لغيره، وهي لا يبطل عملها إلا بذكر اسم البطل وحسبه ونسبه.

ومن أهم الشخصيات عند أديب القصة العربي، والتي تمثل نوعا آخر من الشر يبدو كالكابوس المخيف، شخصية شيخ البحر التي ترد في الحكاية الخامسة من «حكايات السندباد» (٩٤)، ثم ترد هي نفسها في مغامرات «سيف بن ذي يزن» في الأجزاء الأخيرة من السيرة... يقول السندباد (٩٥):

> «جلست قاعدا في الجزيرة إلى أن أمسى المساء، وأقبل الليل فقمت وأنا مثل القتيل مما حصل لي من التعب والخوف، ولم أسمع في تلك الجزيرة صوتا ولم أر أحدا، فقمت ومشيت بين تلك الأشجار فرأيت ساقية على عين ماء جارية، وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح، وذلك الشيخ مؤتزر بإزار من ورق الشجر، فقلت في نفسي لعل هذا الشيخ طلع إلى هذه الجزيرة وهو من الغرقى الذين كسرت بهم المركب، ثم دنوت منه وسلمت عليه فرد على السلام بالإشارة ولم يتكلم، فقلت له يا شيخ ما سبب جلوسك في هذا المكان، فحرك رأسه وأشار إليّ بيده، يعني احملني على

رقبتك وانقلني من هذا المكان إلى جانب الساقية الثانية، فقلت في نفسي اعمل في هذا معروفا وانقله إلى المكان الذي أشار إليه، فتقدمت إليه وحملته على كتفي، وجئت إلى المكان الذي أشار إليه وقلت: انزل على مهلك، فلم ينزل عن كتفي، وقد لف رجليه على رقبتي، فنظرت إلى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة ففزعت منه وأردت أن أرميه من فوق كتفي، فقرط على رقبتي برجليه وخنقني بهما حتى اسودت الدنيا في وجهي، وغبت عن وجودي، ووقعت على الأرض مغشيا علي مثل الميت، فرفع ساقيه وضربني على ظهري وعلى كتفي، فنهضت قائما به وهو راكب فوق كتفي...».

ويظل هذا الشيخ شيخ البحر يُرغم السندباد على الطواف به بالأشجار ليأكل أطايبها ويتمتع بثمارها ويذيق السندباد الألم والعذاب، حتى تتفتق حيلة السندباد عن صنع الخمر التي يشرب منها شيخ البحر فيسكر ويتمكن السندباد من الخلاص من أسره... يقول السندباد [٩٦]:

«فلما علمت بسكره وأنه غاب عن الوجود مددت يدي إلى رجليه وفككتهما من رقبتي ثم ملت به إلي الأرض وألقيته عليها، وأخذت صخرة من بين الأشجار فضربته على رأسه وهو نائم فاختلط لحمه بالدم، وقد قتل فلا رحمة الله عليه».

ولعل القاص هنا كان يرمز إلى الشيطان الذي يتلبس الإنسان ويسيره، ولعله كان يشير إلى الإحسان إلى من هم غير أهل له وخطره على صاحبه. على أي حال يمثل شيخ البحر في «ألف ليلة» وفي «سيف بن ذي يزن» نوعا فريدا من الشرير في قصص الخوارق التي أبدعها أديب الأسطورة العربي.

ومن الموتيفات المهمة في قصص الخوارق عند أديب الأسطورة العربي حكايات الحب: ولسنا نعني هنا الحب بين إنسان وإنسانة، فهذا اللون لا يوجد في أسطورة الخوارق وحدها ولا تختص به دون غيرها، بل نعني نوعا بذاته من الحب، وهو ذلك الحب الذي ينشأ بين واحدة من الإنس وجني، أو بين واحدة من الجن وإنسي. وهذا اللون الشاذ من الحب أليف عند كتاب الخوارق، وهو يرد بكثرة شديدة في أكثر من موضع من «الليالي» ومن «سيرة سيف بن ذي يزن». وقد قابلنا من قبل صورة من صوره في حكاية التاجر والعفريت في قصة «التاجر

والكلبين»، إذ تعشقه جنية فتظهر له على صورة إنسية فقيرة ويعطف عليها ويتزوجها ثم تنقذه من الموت ومن كيد أخويه. وعند ابن النديم في «الفهرست» باب كامل بعنوان أسماء عشاق الإنس والجن وعشاق الجن للإنس يذكر فيه: «كتاب دعد والرباب، كتاب رفاعة العيسى وسكر، كتاب سعسع وقمع، كتاب ناعم ابن دارم ورحيمة وشيطان الطارق» (٩٧). ويظل ابن النديم في تعداد أسماء هذه الكتب حتى تبلغ ستة عشر كتابا، وكأنما أحس بالحرج من ذكر أسماء هذه الكتب وإيرادها بين المصنفات فيقول: «قال ابن اسحق (٩٨): كانت الأسماء والخرافات مرغوبا فيها، مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس ولاسيما في أيام المقتدر، فصدق الوراقون وكذبوا، فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بابن دلان، واسمه أحمد بن محمد بن دلان، وآخر يعرف بابن العطار وجماعة».

ويبدو من هذا أن حكاية حب الجن للإنس وبالعكس كانت شيئا مألوفا في مأثورات العام. ولعل في هذه الإشارة إلى التزاوج بين الجن والإنس اقترابا من زواج الآلهة والناس، أو لعلها محاولة لتفسير سر الجمال الفائق الذي تتمتع به بعض النسوة بنسبة إلى هجين من العالمين. وعلى أي فهذه النقطة تحتاج إلى دراسة مركزة، وتقول د. سهير القلماوي في هذا الصدد (٩٩):

> «وكما نجد الجني الذي يخطف الإنسية التي أحبها فيبعدها عن العالم الإنسي، فكذلك نجد إشارة بعيدة إلى جنية أحبت رجلا من الإنس فسجنته في جبل الثكلى، الذي يصادفنا في قصة أنس الوجود والورد في الاتمام».

و«الليالي» عامرة بهذا الحب كما نراه في قصة الصعلوك الثاني في قصة الحمال والثلاث بنات، وكذلك في قصة أبي محمد الكسلان، وقصة حسن البصري وزوجته الجنية صاحبة الثوب الريش، وقصة بدر باسم وزوجته جنية البحر، وقصة السندل وغيرها كثير (١٠٠). في قصة سيف الملوك وبديعة الجمال يلقى سيف الملوك دولت خاتون وهي إنسية أحبها جني فارتفع بها بعيدا عن الإنس، ما أكثر الجميلات اللواتي أحبهن عفريت في «الليالي» فارتفع بهن إلى آفاق السماء، أو غاص بهن في أعماق الأرض، فجعلهن بعيدات عن أهل الأرض. والصعلوك الثاني يصادف حبيبته التي أحبها الجني وأخفاها في طابق تحت الأرض.

وكذلك بالنسبة إلى سيرة «سيف بن ذي يزن» فنحن نجد هذه الصورة، التي تتكرر في «الليالي»، تملأ مغامرات سيف بن ذي يزن وتلونها: يقول القاص [١٠١]:

«ظل وحش الفلا في سيره حتي أشرف على مدينة عالية الأسوار، وأبواب المدينة كلها مغلقة، وأهل المدينة يقفون على الأسوار وهم يبكون بدموع غزار، وقد لبسوا السواد كمن فقد أعز الأهل والأولاد، ورأى خارج المدينة خيمة منصوبة وهي مزركشة تدل على أن بداخلها عروسا، فاتجه وحش الفلا إلى هذه الخيمة ينظر ما بها، وقد أخذ منه العجب مأخذه... وما أن اقترب من الخيمة وأزاح بيده الباب حتى بهره جمال العروس، وقد جلست وحدها تبكي وتندب حظها، كانت العروس جميلة كأجمل ما تكون النساء فقال وحش الفلا: «ما يبكيك يا أجمل ما في الدنيا...؟» أنا أيها الشاب المليح بنت ملك وسلطان، وقد تزوجني عفريت من الجان. ولما رفعت العروس رأسها التقت أعينهما في نظرة أعقبتها ألف حسرة، وقد رأى لها خالا أخضر على خدها مثل الذي على خده.

وقال كيف كانت هذه الخال؟ اعلم يا سيدي أن اسمي شامة بنت الملك أفراح، وهذه أسوار مدينتي، وهؤلاء أهلي وأقاربي. فلما سمع وحش الفلاة هذا وعرف أنها شامة بنت الملك أفراح الذي رباه وهو صغير مولود، عزم على تخليصها بقوة الملك المعبود».

ويخلصها الملك سيف بأن يضرب العفريت بسوط مطلسم فيقطع يده، بينما تبدأ علاقة الحب بين شامة وسيف، وتتكرر هذه القصة في الجان الذي يخطف البنات الإنسيات لأنه يحبهن ثم يخلصهن البطل... يقول قاص «سيف بن ذي يزن» [١٠٢]:

«وسار الملك سيف متجها إلى القصر، وأخذ يطوف حوله وهو يفكر في طريقة لدخوله أو الصعود إليه، وإذ به يجد شباكا قد فتح وأشباحا تشير له، وإذا بمن يقفون في الشباك

يدلون له حبلا فربط الملك سيف نفسه في الحبل وسرعان ما وجد نفسه في القصر، ورأى أربعين بنتا ينادينه باسمه، فأصابته الدهشة والحيرة... وسألهن: من هن وكيف عرفن اسمه؟ فقالت واحدة:

أنا اسمي الملكة ناهد بنت ملك الصين، وهؤلاء البنات من بنات ملوك الأقاليم... خطفنا هذا المارد «المختطف» وأتى بنا إلي هنا ليثبت قدرته على ملوك الإنس، وقد طال بنا الزمان على هذه الحال في انتظار من يخلصنا، وقد أتاني هاتف في منامي وقال لي لا تحزني يا ناهد فإن خلاصك على يد الملك سيف، يقتل المختطف، وهو الذي قطع يده في بلاد الأحباش... ثم التفتت إليه وقالت تسأله: بحق الإله الذي تعبده ألست أنت الملك سيف بن ذي يزن؟ فلما أكد لها أنه هو الملك سيف مدت يدها وأمسكت يده وأعلنت إسلامها على يديه ونطقت بالشهادتين، ثم تقدمت باقي البنات وأسلمن مثلها، ثم يتربص الملك سيف بالمارد ليقتله ويخلص بنات الإنس من حب هذا الجني العجيب».

إلا أن أديب الأسطورة العربي لم يكفه أن يعقد القصص حول عشق الأناسي للجان أو عشق الجان للأناسي، بل أدار قصص الحب بين الجان والجان... وكثيرا ما نلمح حكاية الحية البيضاء التي تهرب خائفة مذعورة من حية سوداء، فإذا ما تعرض البطل للحية السوداء وقتلها انتفضت الحية البيضاء حبيبته مؤمنة كانت تهرب من حب الحية السوداء، التي غالبا ما تكون من الجن الكافر.

وفي «سيف بن ذي يزن» علاقة حب بين خادمه عيروض، الذي يملك أمره بفضل اللوح المرصود وبين أخته عاقصة، ولكن عاقصة ترفض حب عيروض لأنه خادم وهي حرة، ويصبح الجزء الأخير من «سيرة سيف بن ذي يزن» هو محاولة الحصول على مهر عاقصة التي طلبته من عيروض حتى ترضى به زوجا، وهي تطلب المستحيلات التي ترمي فيها بحبيبها وأخيها، لأنها لا تحب عيروض، بينما هي في الحقيقة تحب أخاها الإنسى سيف بن ذي يزن.

ومن الموتيفات المهمة أيضا في حكايات الخوارق زيارة عالم الجان، وهو غالبا ما يكون في أعماق البحر، حيث توجد مدن كاملة وحياة شبيهة بحياة الأناسي، وحين يعود البطل من الرحلة يحس بأنه لم يقض إلا دقائق معدودات، على رغم أن الرحلة تستغرق زمنا طويلا. ويقول كراب في تفسير هذا (١٠٣):

«ولا تستطيع نظرية من نظريات رواسب الماضي أو من نظريات عودتها إلى الحياة أن تفسر لنا هذه الإشارة القصصية، ونعني بها الإشارة إلى التلاشي المعجز لكل إحساس بالزمان. ولقد قيل أن تعاطي بعض المخدرات والحشيش الهندي بخاصة يثير أحلاما وأوهاما لها هذه الخاصية... غير أنه ينبغي لنا أن نناقش تلك الإشارة القصصية المعتادة التي ترد في كثير من الحكايات، وهدفنا من هذا أن نتبين مدى الخطر في أن نأخذ بالتعميم في مثل هذه الأمور، إذ قد يؤخذ البطل إلى مملكة الجان ويظن أنه يقضي هناك وقتا قصيرا لا غير، ثم يصاب بحنين مفاجئ إلى بيته، ويبدي للجان رغبة في أن يعود إلى البيت، لكنه يصاب بالذهول حين يقال له إن قرونا عديدة قد مضت على غيابه».

وقد يرد كثير من الدارسين هذه النظرية (الظاهرة) إلى طبيعة الحلم، وأن الرحلة هنا رمز إلى دنيا غريبة يعيش فيها الإنسان، كأنها حلم، ثم يفيق فجأة ليدرك أن الأحداث الكثيرة التي حدثت لم تستغرق إلا لمحة، ويكون العكس رد فعل لحكاية الحلم. إلا أن كراب يرد على هذا الرأي بقوله: «من العبث أن تعزو هذا التصور إلى الأحلام، فما من حلم يؤدي إليه، ولا يجوز لنا أن نرى هذه الإشارة القصصية قد جاءت تقليدا للإشارة الأولى، أو نسجت على منوالها، ذلك أن الاختلاف بين النوعين يصل إلى مدى بعيد». ويقدم كراب تعليلا جديدا لهذه الظاهرة فيقول: «وأقرب الاحتمالات في ظننا أن نقول إن هذه الحكايات تجسيد للتجربة الإنسانية المألوفة والقائمة على الإحساس بأن أيام السعادة السماوية المقدرة لنا ستمضي بأسرع مما تشعر وتظن» (١٠٤).

وتعليل كراب في الحقيقة لا يستطيع أن يزيح تعليل الحلم أو تعليل المخدر، فليس لأحدهما من الأصالة ما يجعله يزيح الافتراضات الأخرى. والأحلام في الحقيقة تلعب دورها المهم كموتيفة من الموتيفات الأصلية في قصص الخوارق؛ إذ يقوم الحلم بدور التنبؤ بالنهاية القدرية للأحداث، ويخط السير الذي سيسير فيه البطل، وتأتي الأحداث لتصبح تفسيرا واقعيا للرموز التي ملأت الحلم وحددت هذا الخط القدري منذ البدء.

وليست الليالي وحدها هي التي تنفرد بهذه اللزمة، بل إنها توجد في القصص العربي القديم كله، كما توجد في السير الشعبية بلا استثناء. ويدرس كراب ظاهرة الأحلام في الأساطير الأوروبية، ويقول (١٠٥): «وعلى ضوء نظريات الأحلام بذلت جهود بغير مبرر فيما أظن لتفسير صفة الكسل الواضحة التي يتصف بها أبطال حكايات الجان، وينبغي أن نقول إن صفة الكسل هذه واضحة للعيان، ذلك أن أضخم الأعمال يتحقق في كثير من الحكايات بمساعدة الحليف ذي القوة الخارقة للعادة، وأما البطل فيكسب صداقة هذا الحليف أول ما يكسب».

ولعل شبهة الكسل هذه علقت بالبطل عند دارس الأدب الشعبي من خطورة الأعمال التي تتم في القصص التي تدور حول الخوارق، ودور الإنس أو البطل فيها هو دور الموجه أو دور المستعمل للأدوات المتاحة له، ولكنه يبدو ضئيلا نسبيا إلى جوار الأحداث الخارقة التي يقوم بها الأعوان والخدام.

ويمكننا أن نحدد سمات قصة الخوارق والجان والسحر بأنها من الحكايات الشعبية التي عاشت في الأدب العربي قبل السير، وعاشت في الأدب الغربي قبل الملاحم. ويؤيدنا في هذا الرأي في الجزء الخاص بالأدب الغربي كراب في قوله: «هكذا نرى أننا لا نبالغ حين نقول إن حكايات الجان نوع من القصص الشعبي أقدم تاريخا من الملاحم» (١٠٦).

وحكايات الجان والخوارق حكايات ذات طابع خلقي أو تعليمي اتسم بالقدرية الإسلامية، أما الأبطال فيها فهم نمطيون يمثلون الخير الخالص والشر الخالص، والبطل فيها يصل إلينا بلا تطور جديد في أثناء الحدث، إلا أنه مثال للخلق والإيمان، وخلقه وإيمانه يضعان أشياء خارقة كثيرة في

خدمته. أما الشرير فهو شرير نمطي يمثل كل ما يمكن أن يمثله الشر أو الشيطان نفسه... وتمتاز قصة الخوارق برحلات الاستطلاع للمعرفة، وهي دائما مليئة بالمغامرات إلا أنها تنتهي دائما نهاية سعيدة بتوفيق البطل في القضاء على الشر، والحصول على ما يريد من مال أو من حب.

يقول كتاب «فن كتابة السيرة الشعبية» عن البطل الأسطوري[١٠٧]:

«الأسطورة إنما تحمل تعبيرا جماعيا بكل معنى الكلمة، وهذا التعبير الجماعي يبدو في أن الأساطير إنما تعكس معتقدات الجماعة وفلسفة الجماعة ورأي الجماعة، والبطل فيها إنما هو نموذج يعبر عن الجماعة كلها: عن مخاوفها وآمالها وعن طقوسها ومعتقداتها، قبل أن يكون معبرا عن ذاته هو كفرد متميز. والأسطورة أصلا لا تضع اعتبارا للزمان ولا للمكان، بل تنتقل في يسر عبر المكان وعبر الزمان معا، وبطلها يمكنه أن يخوض أحداثا تدور بشكل منتظم مئات السنين، وهو هو بكل قوته وفتوته وقدراته، كما أن المكان فيها لا يعدو الاسم ولا يدخل إلى عالم الحقيقة ذات الارتباط التاريخي وذات السمات البينة، فالبطل الأسطوري بطل متحرر من القيد البشري، لأن ما يجد من البطل البشري لا يحد من قدراته ولا يربطه في إطاره...».

ويخرج الكتاب من هذا إلى حقيقة أخرى مهمة هي «أن البطل الذي تقدمه الأسطورة ليس إنسانا معينا بالذات يعيش وسط صراع حددته ظروف بعينها، وإنما هو رمز أخرجته الجماعة ليخوض بدلا منها المعارك التي تعجز هي عن أن تخوضها، وليحقق لها من الانتصارات على القوى الخارقة ما يحدث التكامل والتنفيس عند الجماعة كلها...».

وبعد أن يستعرض الكتاب تطور بطل أسطورة الخوارق العربي من بطل مجرد إلى بطل يتبنى قضايا بلاده، كما حدث في غيره أو في الظاهر آو في السير الشعبية كلها يقول: «التطور الذي حدث في شخصية البطل كان وليد اعتبارين: الأول هو ذلك التعبير الذي أحدثه الإسلام للمجتمع فحقق فيه من الاستقرار ما جعل صراعات البطل خارجية لا داخلية، بمعنى أنها لا تعبر عن مشاكله هو بقدر ما تعبر عن مشاكل مجتمعه، وهذه الردة بترت

كل احتمال لظهور البطل، الأناني الذاتي. والاعتبار الثاني هو هذا الاستقرار الذي حدد معالم المجتمع الذي يعيش فيه البطل، بحيث جعل من صراعه عملية محدودة النطاق غير مأساوية الطابع، بحيث خلقت سلاما يؤدي عنه المؤلف إلى انتصار محقق للبطل ومساندة له في صراعه».

ولعل هذا الافتراض يجيب عن كثير من الأسئلة حول قصص الخوارق التي أبدعها أديب الأسطورة العربي.

إلا أن أديب الأسطورة العربي مد إبداعه إلى عوالم أخرى منها عوالم الفتوة والفروسية، ومنها عوالم الحب العذري وغير العذري، ومنها عوالم الأمثال والطرائف وحكايات المغفلين والحمقى والمضحكين والبخلاء والشحاذين ونوادر اللصوص والشطار، ثم فتح دنيا عجيبة حين قدم للعالم السير الشعبية العربية، أروع إبداعات أديب الأسطورة عند العرب.

الهوامش والمراجع والمصادر

أولا: الهوامش

(المقدمة)

(١) شمس الله على الغرب ـ ترجمة دكتور فؤاد حسنين، دار المعارف، مصر ١٩٦٩.

(٢) القصة في الأدب العربي القديم ـ مكتبة الأنجلو المصرية، عام ١٩٧٣.

(٣) انظر أيضا عرض مقالة رينان والرد على دعاواه في كتاب د. محمود قاسم: جمال الدين الأفغاني حياته وفلسفته، مكتبة الأنجلو المصرية.

(٤) العلوم عند العرب، ص٧.

(٥) راجع مقدمة مترجم المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية.

(٦) آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، ص٦٢، القاهرة، ط ١٩٤٤ .

(٧) القصة في الأدب العربي القديم، ص ٣، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣.

(٨) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجى، ١٩٧٦.

(١)

(١) انظر الحكاية الخرافية لفريدرش فون ديرلاين، ترجمة د. نبيل إبراهيم ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ١٩٨٧ ص٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص١١.

(٣) المرجع السابق، ص٣٥... والنص يقول:

«لقد كان «بنفي» يرى أن الموطن الأصلي للحكايات الخرافية جميعها ـ ما عدا الفابولات التي اتخذت من بلاد الإغريق موطنا لها ـ هو بلاد الهند. وهذه الحكايات الخرافية كانت في الأصل حكايات بوذية تحكى لأغراض تعليمية، ثم انتشرت في أوروبا على شكل روايات مدونة قبل كل شيء، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا».

(٤) المرجع السابق ص٢١.

(٢)

(١) أحمد كمال زكي، الأسطورة، ص ٢٥٢.

(٢) نيلف نيلسون وآخرون، ترجمة د. فؤاد حسين علي، ص ١٩.

(٣) السيرة النبوية لابن هشام، ص ٨٣ ـ ٨٧.

(٤) المرجع السابق نفسه، جـ ١، ص٨٠ و٨٢ و٨٣ و٨٥.

(٥) سورة نوح، الآيتان ٢٣ و٢٤.

(٦) كتاب الأصنام لابن الكلبي، تحقيق أحمد زكي وطبع الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥، ص ٢٧، ٢٨ و ص٤٤.

(٧) المرجع السابق، ص ٤٤ وص٣٣.

(٨) السيرة النبوية، جـ ١، ص٨٢.

(٩) كتاب الأصنام، ص٢٩.

(١٠) السيرة النبوية، جـ١، ص٨٣.

(١١) المرجع السابق، ص ٨٣.

(١٢) المرجع السابق، ص ١٥٢.

(١٣) المرجع السابق، ص ١٥٢.

(١٤) بلوغ الأرب للألوسي جـ٣، ص٦٦، ص٧٠.

ومن مذاهبه المشهورة الاستقسام بالأزلام، والكتاب هو «بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب» للسيد محمود شكري الألوسي البغدادي، عني بشرحه وضبطه محمد بهجت الأثري، ط دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

(٣)

(١) السيرة النبوية، ج ١، ص ١٤٢، ويورد ابن هشام رواية ابن إسحق وهي مختلفة.

(٢) المرجع السابق، ج ١، ص ١٤٥ وص ١٤٦.

(٣) المرجع السابق، ج ١، ص ١٥١، وجاءت في ص ١٥٣ برواية مختلفة.

(٤) المرجع السابق، ج ١، ص ١٥٥.

(٥) «في الرواية العربية» للمؤلف، دار الشروق، ج ٢، ١٩٧٥، وفي السيرة النبوية ص ١٩٣.

(٤)

(١) «سيف بن ذي يزن»: فاروق خورشيد، ص ٢٥ و٢٦ و٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٤) «الحكاية الشعبية» للدكتور عبدالحميد يونس، ص ٢٦.

(٥) سيرة سيف بن ذي يزن، ص ٣٢.

(٦) «أضواء على السير الشعبية» ط١، اقرأ ط بيروت ص ١٢٤.

(٧) كتاب «الإكليل» وهو لمحمد الحسن الهمداني، دار صنعاء ودار العودة، بيروت، جـ ٨، ص٣ وص٥.

(٨) المرجع السابق، جـ ٨، ص٣، حققه الأستاذ نبيه بن فارس، ووجد في «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، تحقيق دي خويه ليدن ١٩٠٤، ولكن النص غير موجود.

(٩) في «الشعر والشعراء» لابن قتيبة. تحقيق أحمد محمد شاكر ١٩٦٦-١٩٦٧، ط دار المعارف، وذكر أبياتا أخرى تنسب إلى أمية بن الصلت ورد فيها اسم سيف بن ذي يزن، جـ ١، ص ٤٦.

(١٠) «التيجان» لوهب بن منبه، ص ١٨٣.

(١١) المرجع السابق، ص ١٩٦، الذخائر ص٩٨.

(١٢) المرجع السابق، ص١٩٣، مع خلاف في الرواية في الذخائر ص١٨٥.

(١٣) المرجع السابق، ص١٩٤.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٨٨ ـ الذخائر، ص١٩٨.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٨٩ ـ الذخائر ص١٩٩ وص٢٠٢.

(١٦) المرجع السابق، بتصرف، ص ١٩٧ ـ الذخائر، ص١٩٩ وص٢٠٧.

(١٧) «قصص الأنبياء» للثعلبي، ص٤، ويسمى قصص الأنبياء عرائس المجالس لابن إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري المعروف بالثعلبي.

(١٨) المرجع السابق، ص٤.

(١٩) المرجع السابق، ص٢٦، مع خلاف في الرواية.

(٢٠) المرجع السابق، ص٢٦، مع خلاف في الرواية.

(٢١) المرجع السابق نفسه، ص٢٦، مع خلاف في الرواية.

(٢٢) المرجع السابق نفسه، ص٢٦، مع خلاف في الرواية.

(٢٣) المرجع السابق، ص٢٦، مع خلاف في الرواية.

(٢٤) «التاريخ العربي القديم» لنيلسون، ترجمة د. فؤاد حسنين علي، ص١٧٢ ـ ٢٤٤.

(٢٥) «الأساطير» لأحمد كمال زكي، ص٧٧.

(٢٦) كتاب «الإكليل» للهمداني جـ٨، ص٦٦ (مع خلاف في الرواية) ص٤٠ والذخائر، ص٤٦.

(٢٧) «التيجان»، ص٣٨ إلى ص٤٠ والذخائر، ص٤٦.

(٢٨) المرجع السابق، ص ٣٨ حتى ص ٤٠ + الذخائر ص ٤٦.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٤٠ والذخائر، ص ٤٨.

(٣٠) المرجع السابق، ص ١٩٩ والذخائر، ص ٢٠٩.

(٣١) نقل عن التيجان بتصرف، راجع ط الذخائر ص ٤٨ ـ ووهب ص ٢٠.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٦٦، راجع ط الذخائر ص٥٧.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٦٥، ومن ط الذخائر ٧٤.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٣٥) المرجع السابق، ص٦٥.

(٣٦) سيرة سيف بن ذي يزن، ص ١٦٢ وص ١٧١.

(٣٧) «آضواء على السير الشعبية»، للمؤلف، ص ١٣٦.

(٣٨) المرجع السابق، ص١٣٧.

(٣٩) راجع (في الرواية العربية ـ عصر التجميع)، فاروق خورشيد.

(٤٠) راجع سيرة ابن هشام علي بن إسحق، وابن هشام في التيجان مع وهب، وابن هشام في أخبار ملوك اليمن، علي عبيد بن شريه، وقصص الأنبياء للثعلبي على العرائس.

(٤١) فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، وكراب في ما هو الفولكلور، ونبيلة إبراهيم في أشكال التعبير الشعبي.

(٤٢) أدب السير الشعبية: فاروق خورشيد.

(٤٣) راجع الصفحات من ٧٢ إلى ١١٢ من هذا الكتاب.

(٤٤) راجع الفصول من الأول حتى الخامس من هذا الكتاب.

(٤٥) انظر أدب السيرة الشعبية لفاروق خورشيد.

(٤٦) عالم الأدب الشعبي العجيب، لفاروق خورشيد.

(٤٧) مقدمة «ملاعيب علي الزيبق» لفاروق خورشيد.

(٤٨) فصل عنترة في أضواء على السيرة الشعبية لفاروق خورشيد.

(٤٩) فصل ذات الهمة في أضواء على السيرة الشعبية للمؤلف، والفصلان ٤ و٥ من كتاب المجذوب.

(٥٠) أدب السيرة الشعبية للمؤلف والدكتور محمود ذهني.

(٥١) سيرة عنترة بن شداد.

(٥٢) العرائس للثعلبي.

(٥٣) ابن هشام في التيجان وأخبار ملوك اليمن والسيرة النبوية، الميداني في كتب الأمثال.

(٥٤) مقدمة ابن خلدون.

(٥٥) سيرة عنترة بن شداد.

(٥٦) فصل عنترة في أضواء على السير الشعبية، لفاروق خورشيد.

(٥٧) سيرة ذات الهمة وأضواء على السير الشعبية، للمؤلف، والفصلان ٤ و٥ من كتاب المجذوب.

(٥٨) أدب السيرة الشعبية لفاروق خورشيد، الناشر لونجمان.

(٥)

(١) «الحكاية الشعبية»: للدكتور عبدالحميد يونس، ص٧٥.

(٢) «علم الفولكلور» لألكسندر كراب، ترجمة أ. رشدي صالح، ط مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، دار الكتاب العربي، ص٣٨٨ وص٣٨٩.

(٣) «الحكاية الشعبية» عبدالحميد يونس، مكتبة الدراسات الشعبية، مايو ١٩٩٧، ص ٣٦.

(٤) «الأسطورة» لأحمد كمال زكي.

(٥) «حضارة الإسلام» لفون جروينباوم، ص٤٥.

(٦) «دائرة المعارف الإسلامية»، المجلد (١)، ص ٢٨٢، ٢٨٣، مادة «ابن المقفع».

(٧) «ضحى الإسلام» لأحمد أمين، ج١، ص٢٥.

(٨) «ابن المقفع» للدكتور عبداللطيف حمزة، ص٢٢٨.

(٩) «دائرة المعارف الإسلامية»، المجلد الأول، ص ٢٨٢، ٢٨٣.

(١٠) الجهشياري صاحب كتاب «الوزراء»، أبوعبدالله أبي محمد بن عبدوس، الذي همَّ بتأليف كتاب يجمع ألف سمر من أسمار العرب، يتحدث فيها عن ليال، ومات دون أن يكمل أربعمائة وثمانين ليلة، ولم يصل الكتاب إلينا، ذكره ابن النديم في الفهْرست.

(١١) «ضحى الإسلام»، لأحمد أمين، ج١، ص٢٠٥.

(١٢) المرجع السابق، ج ١، ص ٢٣٣.

(١٣) «تاريخ الأدب العربي»، لكارل بروكلمان، ج ٣، ص٩٨.

(١٤) المرجع السابق، ج ١، ص ٢٣ وص ٢٣١.

(١٥) «ضحى الإسلام»، أحمد أمين، ج ١، ص ٢٣.

(١٦) المرجع السابق، ج ١، ص ٢٣٠.

(١٧) كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع، ص ٢، آثار ابن المقفع، ص ٦٨.

(١٨) «الفهرست» لابن النديم، ص ١٧٢، ويقول ابن النديم «وقد نقلت عدة كتب من كتب الفرس من كتاب هذرنامة في السيرة وكتاب أبيدنامة وكتاب كليلة ودمنة».

(١٩) «ضحى الإسلام»، ج ١، ص ٢٠٩.

(٢٠) المرجع السابق، ج ١، ص ٢٢٨.

(٢١) «الأدب الصغير» لابن المقفع، ص ٣٢٠، دار مكتبة الحياة، بيروت.

(٢٢) «الأدب الكبير» لابن المقفع، ص ٢٨٠، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

(٢٣) «ضحى الإسلام» أحمد أمين، ص ٢٠٩.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٢٨.

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢٩.

(٢٦) «كليلة ودمنة» لابن المقفع، ص ٧٩ وضحى الإسلام، ج١، ص٢٢٩.

(٢٧) «كليلة ودمنة» ص٧٩ وكتاب آثار ابن المقفع، ج ١، مكتبة الحياة، بيروت، و«ضحى الإسلام»، ج ١، ص ٢٢٩.

(٢٨) «ضحى الإسلام»، ج ١، ص ٢٢٩.

(٢٩) «ضحى الإسلام»، ج ١، ص ٢٣٠، وانظر «كليلة ودمنة»، طبعة دار المعارف، ص ٩٩ ـ ١٢٤.

(٣٠) «الحكاية الشعبية»، ص ٤٥.

(٣١) «وفيات الأعيان»، ج ١، ص ٤١٢، راجع ط دار المعارف من كتاب كليلة ودمنة، مقدمة د. عبدالوهاب عزام وص٣٥.

(٣٢) «ضحى الإسلام»، ج ١، ص ٢٣، كتاب كليلة ودمنة ص ٢٩٩.

(٣٣) «ضحى الإسلام»، ج ١ ص ٢٣.

(٣٤) «الأساطير» د. أحمد كمال زكي.

(٣٥) «ضحى الإسلام»، ج ١، ص ٢٣٢.

(٣٦) «عيون الأخبار»، المجلد الأول، ص ١٤٦.

(٣٧) المرجع السابق، المجلد ١، ص ١٤٦.

(٣٨) «علم الفولكلور» ص ٣٨٥.

(٣٩) المرجع السابق، ص ٣٤٠.

(٤٠) «نهاية الأرب»، ج ١٥، ص ٣٣٤ وص ٣٣٥.

(٤١) المرجع السابق، ج ١٥، ص ٣٣٤ وص ٣٣٥.

(٤٢) «علم الفولكلور» لكراب، ص ٣٨٥.

(٤٣) المرجع السابق، ص٣٤٠.

(٤٤) «التيجان»، ص ١٥، ط الذخائر وص٢٣.

(٤٥) «علم الفولكلور»، ص ٣٨٥ وص٣٨٦.

(٤٦) «سيف بن ذي يزن» دار الكتاب العربي، القاهرة، ص ١٥٧ وص١٦٢.

(٤٧) المرجع السابق، ص ١٥٧ وص١٦٢.

(٤٨) المرجع السابق، ص ٤٦ وص٥٠ وص ٦٣.

(٤٩) علم الفلكلور، كراب، ص٣٨٦ وص ٣٨٧.

(٥٠) المرجع السابق، ص ٣٨٧ وص ٣٨٥ وص٣٩١.

(٥١) المرجع السابق، ص ٣٨٧.

(٥٢) المرجع السابق، ص ٣٩٢.

(٥٣) القزويني (زكريا بن محمد بن محمود وهو من نسل أنس بن مالك، و«عجائب المخلوقات» نشره فلستنفلد (هوتنجن) (١٨٤٨ ـ ١٨٤٩).

(٥٤) الفهرست لابن النديم أبو الفرج البغدادي، ط القاهرة، الفهرست ص ٤٣٧ وما بعدها.

(٥٥) «عيون الأخبار» لابن قتيبة المجلد الأول، ص١٥٤.

(٥٦) سيرة عنترة بن شداد الطبعة المصرية، ص ٢٢٤.

(٥٧) سيرة عنترة بن شداد، ص٢٢٤، الطبعة المصرية، ص ٤٦، الطبعة اللبنانية، ص٤٦.

(٥٨) فاروق خورشيد ود. محمود ذهني، كتاب «فن كتابة السيرة الشعبية» ـ دار الثقافة العليا، ١٩٦١، ص١٥٠.

(٥٩) المرجع السابق، ص ١١٧ حتى ٢٢٢، وص ١٤٩ حتى ١٧٧.

(٦٠) «سيرة عنترة» جـ١٢، ص١١٢ (الطبعة المصرية) والبيان في ديوان عنترة، ص ١٩٠ (قصيدة يا غراب البين).

(٦١) «نهاية الأرب» للنويري، جـ ١٥، ص٣٥٦، وهو شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويري.

(٦٢) المرجع السابق، ج ١٥، ص٣٥٨، وص٣٦٣ (طباعة دار الكتب، ١٩٥٥).

(٦٣) علم الفولكلور» لكراب، ص١٢٢، وص ١١٤.

(٦٤) المرجع السابق.

(٦)

(١) «ألف ليلة وليلة»، الدكتورة سهير القلماوي، ص١٨ وص١٩ وص٢٠ وص٢٢.

(٢) «علم الفولكلور»، كراب، ص ٥٠.

(٣) «حضارة الإسلام»، فون جرونيباوم، ص ٣٧٣.

(٤) حضارة الإسلام لجرونيباوم، ص ٣٧٤ وص ٣٧٥.

(٥) «ألف ليلة وليلة» د. سهير القلماوي، ص ١٨ وص١٦ وص٢٠ وص٢٢.

(٦) المرجع السابق: ص ١٩ وص ٢٠ وص٢٢.

(٧) «حضارة الإسلام»، فون جرونيباوم، ص ٣٧٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٣٧٣.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٧٥.

(١٠) المرجع السابق، ص ٣٧٤.

(١١) المرجع السابق، ص ٣٧٥.

(١٢) «ألف ليلة وليلة»، المجلد الأول، طبعة المطبعة التجارية، ص ٨ ـ ١٢.

(١٣) «علم الفولكلور»، لكراب، ص ٤٥.

(١٤) المرجع السابق، ص ٦٩.

(١٥) المرجع السابق، ص ٧٠.

(١٦) المرجع السابق، ص ٧١. وراجع له ص ١٢٤ وص ٢٩٦ وص ٤٠٥ وص ٤١٦.

(١٧) المرجع السابق، ص ٣٧٣، وص ٢٩٦، وص ٤٠٥.

(١٨) فون جرونيباوم «حضارة الإسلام»، ص ١٢٤ وص ٢٩٦ وص ٤٠٥ وص ٤٠٦ وص ٣٧٣.

(١٩) «ألف ليلة وليلة»، د. سهير القلماوي، ص ٤٦. وانظر أيضا مادة «ألف ليلة» بدائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) كتبها الأستاذ أحمد حسن الزيات، وجاء في المجلد الثاني، ص ٥٨ ـ ٥٩، وكتبها في طبعة مركز الشارقة ص ٢٧٢ و٢٧٣.

(٢٠) «ألف ليلة وليلة»، د. سهير القلماوي: ص ٤٦، ومادة ألف ليلة بدائرة المعارف الإسلامية.

(٢١) «علم الفولكلور»، كراب، ص ٧٨.

(٢٢) «ألف ليلة وليلة»، د. سهير القلماوي، ص ١٣٥.

(٢٣) «علم الفولكلور»، ص ٣٦ وما بعدها وص ٤٣.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٢٥) المرجع السابق، ص٤٣.

(٢٦) «علم الفولكلور»، ألكسندر كراب، ص ٨٥.

(٢٧) د. سهيرالقلماوي «ألف ليلة وليلة»، ص ١٦٤.

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٣٩.

(٢٩) المقدمة لابن خلدون، ص ٩٢٦، (والعبارة مختصرة هنا).

(٣٠) الفهرست لابن النديم، ص ٤٢٩.

(٣١) «ألف ليلة وليلة»، د. سهير القلماوي، ص ١٤٦.

(٣٢) «الحكاية الشعبية»، د. عبدالحميد يونس، ص ٥٢.

(٣٣) ألكسندر كراب، علم الفولكلور، ص ١٦٥.

(٣٤) فاروق خورشيد، سيف بن ذي يزن، ص٥٦.

(٣٥) علم الفولكلور، ألكسندر كراب، ص٧٦.

(٣٦) سيف بن ذي يزن، فاروق خورشيد، ص٥٧.

(٣٧) علم الفولكلور، كراب، ص ٨٧.

(٣٨) «ألف ليلة وليلة»، د. سهير القلماوي ص ٨٢.

(٣٩) راجع ما كتبته د. سهير القلماوي عنه، ص ٢٠.

(٤٠) «الفهرست» لابن النديم، ص ٤٢٩.

(٤١) راجع «ألف ليلة» د. سهير القلماوي، ص٣٤.

(٤٢) كراب، «علم الفولكلور» ترجمة: أ. أحمد رشدي صالح، ص٧٧.

(٤٣) «ألف ليلة»، مجلد ٣، ص ١٧٧.

(٤٤) حضارة الإسلام، كراب، ص٣٧٨ وص٣٨٠.

(٤٥) المرجع السابق، ص٣٧٨ وص٣٨٠.

(٤٦) الفهرست لابن النديم وص٤٢٩.

(٤٧) د. أنور عبدالعليم، «ابن ماجد الملاح»، ص٥.

(٤٨) دي خويه (١٨٩٠ ـ ١٨٩٣).

(٤٩) «حضارة الإسلام»، جرونيباوم ص ٣٧٩.

(٥٠) هو يعني مخطوطا للملاحة الفلكية وفنون البحر لملاح عربي من عمان هو شهاب الدين أحمد بن ماجد.

(٥١) «ابن ماجد البحار» للدكتور أنور عبدالعليم ـ الفصل الثاني باسم «أثر الفكر والتجربة البحرية العربية على الملاحة البرتغالية في القرون الوسطى».

(٥٢) «ألف ليلة»، مجلد ٣، ص٨١ ـ ١٢٢.

(٥٣) المرجع السابق، مجلد٣، ص١٧٧.

(٥٤) د. سهير القلماوي، «ألف ليلة وليلة»، ص ١٤٠.

(٥٥) المرجع السابق، ص١٤٣.

(٥٦) «التيجان» لوهب بن منبه، ص٩٥.

(٥٧) المرجع السابق، ص٩٧.

(٥٨) المرجع السابق، ص٦٧.

(٥٩) «علم الفولكلور»، كراب، ص٢٦ وص٦٠.

(٦٠) د. سهير القلماوي، «ألف ليلة وليلة»، ص٣٠٢.

(٦١) «الف ليلة وليلة» مجلد ١، ص٥.

(٦٢) «حضارة الإسلام»، جرونيباوم، ص٣٧٦.

(٦٣) «حضارة الإسلام»، ص٣٧٦، وص٣٧٧ (الهامش).

(٦٤) المرجع السابق، ص٣٧٧.

(٦٥) «ألف ليلة وليلة»، د. سهير القلماوي، ص ٣١٠.

(٦٦) د. سهير القلماوي، ص٣١٢.

(٦٧) كراب، ص٦١.

(٦٨) كراب، «علم الفولكلور»، ص٤٤٨.

(٦٩) د. سهير القلماوي، ص٣٠٨.

(٧٠) كراب، «علم الفولكلور»، ص٦٨.

(٧١) «سيرة سيف بن ذي يزن»، مطبعة الجمهورية، القاهرة.

(٧٢) المرجع السابق، ص٢٢٤ حتى ٢٢٧.

(٧٣) «ألف ليلة، حكاية السندباد من الليلة ٥٢٦، المجلد الثالث، ص٨٣.

(٧٤) المرجع السابق، المجلد الثالث، ص٩٤.

(٧٥) المرجع السابق، المجلد ٣، ص١٠٠ وحتى ص ١٠٦.

(٧٦) المرجع السابق، المجلد ٣، ص١٠٠.

(٧٧) القزويني: «عجائب المخلوقات»، ص٢٨٦. راجع حضارة الإسلام، ص٣٨٢.

(٧٨) «العهد الجديد» الإصحاح الأول، راجع حضارة الإسلام، ص٢٨٦.

(٧٩) «علم الفولكلور»، ص٥٣، والنص في صفحة ٥٣ من كتابه علم الفولكلور، الذي ترجمه الأستاذ أحمد رشدي صالح ولم يعقب بحرف عليه.

(٨٠) جرونيباوم، «الحضارة الإسلامية»، ص٢٧٨ وما بعدها.

(٨١) ابن النديم، «الفهرست»، ص٤٢٤.

(٨٢) «تاريخ الأدب العربي»، كارل بروكلمان: جـ٣، ص١٥٠ (الترجمة العربية).

(٨٣) جرونيباوم «الحضارة الإسلامية»، ص٣٨٢.

(٨٤) جرونيباوم ص٣٨٣.

(٨٥) جرونيباوم «حضارة الإسلام»، ص٣٨٣.

(٨٦) «نهاية الأرب»، النويري، جـ١٣، ص١١٣.

(٨٧) «حضارة الإسلام»، ص٢٨٣.

(٨٨) المرجع السابق، ص٢٨٥.

(٨٩) «أوريست» لويس عوض.

(٩٠) جرونيباوم «حضارة الإسلام»، ص٢٨٥ وما بعدها.

(٩١) فوزي العنتيل «ما الفولكلور؟».

(٩٢) الطبري، «التاريخ»، ص١٨٥.

(٩٣) ابن الأثير، «الكامل»، جـ١، ص٧٢، وهو عز الدين أبو الحسن علي بن أبي

الكرم، دار صادر بيروت، مجلد ١، ص١٩٥.

(٩٤) «ألف ليلة»، «حكاية السندباد» الخامسة، مجلد ٣، ص٢٠٦.

(٩٥) المرجع السابق، المجلد الثالث، ص١٠٧.

(٩٦) ألف ليلة وليلة، المجلد الثالث، ص١٠٨.

(٩٧) الفهرست، ابن النديم، ص٤٢٨.

(٩٨) محمد بن إسحق.

(٩٩) ألف ليلة، د. سهير القلماوي، ص٣٠٧.

(١٠٠) د. سهير القلماوي، «ألف ليلة وليلة»، ص٣٠٧.

(١٠١) «سيف بن ذي يزن»، ص٦٠٥ وص٦٠٧.

(١٠٢) المرجع السابق، ص١٠١ وص١٠٢.

(١٠٣) كراب، «علم الفولكلور»، ص٤٦.

(١٠٤) المرجع السابق، ص ٤٦.

(١٠٥) كراب، «علم الفولكلور»، ص٤٧.

(١٠٦) المرجع السابق، ص٥١.

(١٠٧) «فن كتابة السيرة الشعبية»، فاروق خورشيد ود. محمود ذهني، ص٢٢ وص٢٣.

ثانيا: المراجع والمصادر

ابن الأثير: أبو الحسن علي بن أبي الكرم أثير الدين الشيباني، وهو معروف بابن الأثير الجزري:

- كتاب الكامل في التاريخ، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، ط: السادسة، ١٩٩٥.

أحمد أمين:

- ضحى الإسلام، جـ١، النهضة المصرية، ط ١٩٥٦

أحمد كمال زكي:

- الأساطير.

الألوسي:

- بلوغ الأرب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية.

أنور عبدالعليم:

- ابن ماجد الملاح، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

بروكلمان: كارل:

- تاريخ الأدب العربي، الترجمة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب (٩٣ـ ٩٩).

جرونيباوم: جوستاف:

- حضارة الإسلام، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويدم، مكتبة الأسرة (الهيئة العامة للكتاب) ١٩٩٧.

الثعلبي: أبو إسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري:

- قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، ط مصطفى الحلبي، ١٩٥٤.

ابن خلدون: عبدالرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي:

- المقدمة/ المجلد الأول، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧.

د. سهير القلماوي:

- ألف ليلة وليلة، ط الرابعة، دار المعارف د. ت.

الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير:

- تأريخ الرسل والملوك (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم)، ١٩٧٩، (الطبعة الرابعة).

د. عبدالحميد يونس:

- الحكاية الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٩٩٧.

د. عبداللطيف حمزة:

- ابن المقفع، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥.

فون ديرلاين: فريدريش:

- الحكاية الخرافية (ترجمة دكتورة نبيلة إبراهيم)، مكتبة غريب، ١٩٨٧.

فوزي العنتيل:

- الفولكلور ما هو؟ دار المسيرة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧.

فاروق خورشيد:

- أضواء على السيرة الشعبية، المكتبة الثقافية، ١٩٦٤، العدد ١٠١، منشورات اقرأ، بيروت، د.ت.
- سيف بن ذي يزن، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت.
- فن كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك مع د. محمود دهني)، دار الثقافة العربية، ١٩٦١.

ابن قتيبة: أبو محمد عبدالله بن مسلم:

- الشعر والشعراء، جـ١، (تحقيق أحمد محمد شاكر)، ط دار المعارف، ١٩٦٦ـ ١٩٦٧.
- عيون الأخبار/المجلد الأول، دار الكتب، ١٩٢٥.

كراب: ألكسندر:

- علم الفولكلور، (ترجمة أحمد رشدي صالح)، وزارة الثقافة، مؤسسة التأليف والترجمة والنشر دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

ابن الكلبي: هشام بن محمد بن إسحق بن أبي يعقوب الوراق البغدادي:

- الأصنام (تحقيق أحمد زكي/الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥).

ابن المقفع: أبو محمد عبدالله بن روزيه بن دازويه:

- كليلة ودمنة (تحقيق طه حسين وعبدالوهاب عزام)، دار المعارف، ١٩٤١.

- آثار ابن المقفع وكليلة ودمنة ـ الأدب الكبير ـ الأدب الصغير ـ وغيرها ـ بيروت، لبنان، د.ت.

ابن النديم: أبو الفرج محمد بن إسحق بن أبي يعقوب الوراق البغدادي:

- الفهرست

النويري: شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب:

- نهاية الأرب، جـ١٣، ١٥، دارالكتب ١٩٥٥، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

نيلسون: ديتلف:

- تاريخ العرب القديم (ترجمة فؤاد حسنين)، النهضة المصرية، ١٩٥٨.

ابن هشام: أبو محمد عبدالملك بن هشام بن أيوب الحميري:

- السيرة النبوية، جـ١ (تحقيق مصطفى السقا وآخرين)، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥.

الهمداني: محمد بن حسن الهمداني:

- الإكليل (تحقيق نبيه أمين فارس)، دار صنعاء ودار العودة، بيروت، د.ت. وطبعة الذخائر.

وهب بن منبه:

- التيجان في ملوك حمير.
- دائرة المعارف العثمانية في الهند بحيدر آباد الركن، سنة ١٣٤٧هـ.
- طبعة «ذخائر العرب»، الكتاب رقم ١٠ من السلسلة.

ـ لويس عوض ـ ادريست:

- ديوان عنترة بن شداد: تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب بيروت/ لبنان، ١٩٦٨.

الموسوعات والسير والأدب الشعبي

ـ دائرة المعارف الإسلامية

وموجز دائرة المعارف الإسلامية، جـ١، ص٢٧٢ ـ ص٢٧٣، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط أولى، ١٩٩٨.

ـ عنترة بن شداد (الطبعة المصرية)

الجزء الأول، من سيرة أبي الفوارس الجواد جنة بطن الواد، الأسد الضرغام الأمير عنترة بن شداد، ط بيروت بالمطبعة الأدبية سنة ١٨٨٢.

- **ألف ليلة وليلة.**

المجلد الأول - مكتبة محمد علي صبيح بالأزهر، د. ت.

- **سـيـرة الملك سـيـف بـن ذي يـزن**، البطل الكرار والفـارس المغـوار صـاحب البطش والاقتدار المعروف بالغزوات المشهورة، مطبعة الجمهورية.

المؤلف في سطور

فاروق محمد خورشيد

- من مواليد القاهرة، عام ١٩٢٨م.
- ليسانس الآداب ـ قسم اللغة العربية، من جامعة القاهرة، ١٩٥٠م.
- رئيس اتحاد كتاب مصر حاليا، وعضو المجلس الأعلى للثقافة.
- حاز جوائز رسمية عدة، من أهمها: جائزة الدولة التقديرية في الآداب، ووسام الآداب والفنون، ووسام الجمهورية، وجائزة الدولة التشجيعية عن القصة الروائية... وغيرها كثير.
- له مجموعات قصصية عدة منها: مجموعة «الكل باطل» و«القرصان والتنين» و«المثلث الدامي» و«جبال السأم»... وغيرها.
- كتب ما يزيد على عشر روايات منها: «سيف بن ذي يزن» و«علي الزيبق» و«حفنة من رجال» و«على الأرض السلام»... وغيرها.
- له دراسات غزيرة تدور في معظمها حول الأدب الشعبي العربي، منها: «محمد في الأدب المعاصر» و«في كتابة السيرة الشعبية» و«أضواء على السيرة الشعبية» و«الجذور الشعبية للمسرح العربي» و«عالم الأدب الشعبي العجيب»... وغيرها كثير.

● له عدد من المسرحيات منها: «أيوب» و«ثلاث مسرحيات» و«المسألة» و«ثالثا وأخيرا»... وغيرها.

● له في أدب الكلمة: «كلمات في الحب والأسى» و«حديث النفس».

● له إنتاج غزير في أدب الطفل منه: «مولد بطل» و«ثورة العبيد» و«الأميرة المنتصرة»، و«معروف الإسكافي» و«الخاتم المسحور»... وغيرها كثير.

● عمل أستاذا لمادة «الأدب الشعبي» وفروع الأدب الأخرى في عدة جامعات ومعاهد مصرية وعربية، وكذلك مادة «مناهج البحث» في كلية الألسن، بجامعة عين شمس.

سلسلة عالَم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات.

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة.

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب إلى تتبع الجهود التي بذلها رواد الدراسات العربية الذين حاولوا نقل التراث العربي الشعبي إلى معاصريهم، بعد أن أعادوا الصياغة من ناحية، وأعادوا الاستفادة من هذا التراث بحيث لا يتعارض مع الروح الإسلامية والفكر العربي المتأثر بها من ناحية أخرى، فكانوا بهذا ينقلون الفكر العالمي الذي دخل مع الإسلام إلى الحياة الإنسانية عن طريقهم، محملا بإضافاتهم وجهودهم وبالفكر العربي القديم كله.

ثم يسعى الكتاب أيضا إلى إجلاء صورة هذه المحاولات التي عمد كثير من المغرضين إلى تجاهلها، كراهيةً لمعنى الوجود الحضاري الإسلامي، فتعرض لكثير من المستشرقين المغرضين بالرد والمناقشة، ومحاولة وضع المعلومة الصحيحة في مكانها الذي عملوا على تجاهله وإهداره.

والكتاب بهذا محاولة مهمة، في هذا المجال، وإن تأخرت كثيرا. وهي محاولة واجبة، إذا كُتب لها التوفيق فقد أدت الغاية، وإلا فيكفي أنها تنبه الفكر المعاصر إلى ما تعرض له الفكر العربي الإسلامي من غبن وتزييف وتحامل، وهو ما ينتظر كثيرا من العمل العلمي الدؤوب لتفنيده والرد عليه.

ISBN 99906 - 0 - 088 - 0

رقم الإيداع (٢٠٠٢/٠٠١٣)